

何香凝美术馆
艺术史名著译丛

范景中 主编

美术学院的历史

〔英〕尼古拉斯·佩夫斯纳 著
陈平 译

商务印书馆
创于1897 The Commercial Press



何香凝美术馆·艺术史名著译丛

范景中　主编

美术学院的历史

〔英〕尼古拉斯·佩夫斯纳　著

陈　平　译

商務印書館
The Commercial Press

2016年·北京

图书在版编目（CIP）数据

美术学院的历史 /（英）佩夫斯纳著；陈平译. —
北京：商务印书馆，2015
（何香凝美术馆艺术史名著译丛）
ISBN 978 - 7 - 100 - 11723 - 4

Ⅰ. ①美… Ⅱ. ①佩… ②陈… Ⅲ. ①美术史 — 西方国家②美术教育 — 教育史 — 西方国家 Ⅳ. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第257246号

美 术 学 院 的 历 史
〔英〕尼古拉斯·佩夫斯纳 著
陈 平 译

商 务 印 书 馆 出 版
（北京王府井大街36号 邮政编码 100710）
商 务 印 书 馆 发 行
山东鸿君杰文化发展有限公司印刷
ISBN 978 - 7 - 100 - 11723 - 4

2016年1月第1版 开本 670×970 1/16
2016年1月第1次印刷 印张 22¼

定价：78.00元

本书中文简体翻译版权由剑桥大学出版社授权出版

本书根据剑桥大学出版社2014年平装版译出

总 序

范景中

卡夫卡曾说：通天塔建成后，若不攀爬，也许会得到神的宽宥。这一隐喻，象征了语言交流的隔绝。同样的想法，还让他把横亘的长城与通天塔的垂直意象作了对比。不过，攀爬通天塔所受到的惩罚——“语言的淆乱”，却并未摧毁人类的勇气。翻译就是这种魄力与智慧的产物。

7世纪，玄奘（？—664）组织国家译场，有系统翻译佛经，堪称世界文化史上的伟大事件。那时，为了满足信众的需要，印刷术或许已经微露端倪，但译本能广泛传播，最终掀起佛教哲学的神化风宣，还要靠抄书员日复一日的枯寂劳动。20世纪敦煌藏经洞的发现，让人们能够遥想千年前抄书的格局。当年抄书员普普通通的产品，现在都成了吉光片羽。

远望欧洲，其时的知识传播，同样靠抄工来临写悠广。但是两个半世纪后的公元909年，开始传出一条消息，说万物的末日即将迫近。这在欧洲引起了极大的恐慌，知识的流动也面临着停断的危险。处在如此岌岌危惧之际，心敬神意的抄书员或许会反问自己，继续抄写这些典籍有何益处，既然它们很快就要烟灭灰飞于最后的审判。

他们抄录的书，有一部分就是翻译的著作，是让古典微光不灭的典籍。幸亏抄书员不为 *appropinguante mundi termino*［世界末日将至］的流言所撼动，才让知识最终从中古世纪走出，迎来12世纪的文艺复兴。

这些普通的历史常识，让我经常把翻译者和抄书员等量齐观。因为他们的工作都不是原创。有时，欣赏南北朝写经生的一手好字，甚至会觉得翻译者还要卑微。不过，我也曾把一位伟大校书者的小诗改换二字，描绘心目中

所敬重的译者—抄工形象：

一书迻译几番来，岁晚无聊卷又开。

风雨打窗人独坐，暗惊寒暑迭相摧。

他们危坐于纸窗竹屋、灯火青荧中，一心想参透古人的思想，往往为了一字之妥贴、一义之稳安，殚精竭思，岁月笔端。很可能他们普普通通，只是些庸碌之辈或迂腐之士，但他们毕恭毕敬翻译摹写那些流芳百世的文字，仅此一点，就足以起人“此时开书卷，心魂肃寻常”之感。更何况，若不是他们的默默辛苦，不朽者也早已死掉了。

玄奘大师为翻译所悬鹄的“令人生敬”，大概就隐然有这层意思。这也使我们反躬自问：为什么让那些不朽者不朽？我想，答案必定是人言言殊。但最简单最实在的回答也许是，如果没有他们，我们的生活就少了一个维度，一个叫作时间的维度；它一旦阙如，我们就会像是站在荒漠的空旷之野，前面是无边的茫茫，身后是无边的黯黯。

我推测，歌德的几行格言短句表达的也是这个意思：

Was in der Zeiten Bildersaal

Jemals ist trefflich gewesen

Das wird immer einer einmal

Wieder auffrischen und lesen.

(*Sprüchwörtlich*, Ⅱ, 420)

歌德说，在时间的绘画长廊中，一度不朽的东西，将来总会再次受到人们的重新温习。这几句诗和歌德精心守护文明火种的思想一致，它可以用作翻译者的座右铭。

文明的火种，概言之，核心乃是科学和艺术。科学是数学、逻辑的世界，艺术是图像、文字的世界。撇开科学不谈，对艺术的研究，尤其对艺术

史的研究，说得大胆一些，它代表了一种文明社会中学术研究的水平，学术研究的高卓与平庸即由艺术史显现。之所以论断如此，也许是它最典型代表了为学术而学术的不带功利的高贵与纯粹。而这种纯粹性的含量，可以用来测试学术的高低。王国维先生谈起他羡慕的宋代金石学也是这样立论的：

> 赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏轼、沈括、黄庭坚、黄伯思诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味，亦如其对书画之兴味，一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐文明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。近世金石之学复兴，然于著录考订，皆本宋人成法，而于宋人多方面之兴味反有所不逮。(《王国维遗书》，第三册，上海书店出版社，第718页)

观堂的眼中，金石学属于艺术史。金石器物就像书画一样，最易引牵感官的微赜纤末，带起理性的修辞情念。宋代的学术之所以高明，正在艺术兴味的作用。陈寅恪先生也是同一眼光，他评论冯友兰的哲学史，说过类似的意见，《赠蒋秉南序》也赞美“天水一朝之文化，为我民族遗留之瑰宝”。

追随这些大师的足迹，我们不妨发挥几句：一个文明之学术，反映其势力强盛者在科学技术；反映其学术强盛者在艺术研究，鉴赏趣味与研究趣味的融合，最典型则是艺术史的探索。这是将近两百年来世界学术发展的趋势，现代意义的艺术史著作、鲁莫尔的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]（1827—1832）可作其初始的标记。它出版后，黑格尔不失时机引用进了《美学讲演录》。

恰好，鲁莫尔[Carl Friedrich von Rumohr]（1785—1843）也是一位翻译家，是一位为学术而学术、不计名利、不邀时誉的纯粹学人。他研究艺术史出于喜爱，原厥本心，靠的全是个人兴趣。Character calls forth character[德不孤，必有邻]。参与这套艺术史经典译丛的后生学者，不论是专业还是业余，热爱艺术史也都是倾向所至，似出本能。只是他们已然意识到，社会虽然承平日

久，可学术书的翻译却艰难不易，尤其周围流行的都是追钱追星的时尚，就更为不易。这是一个学术衰退的时期，翻译者处于这种氛围，就不得不常常援引古人的智慧，以便像中古的抄书员那样，在绝续之交，闪出无名的、意外的期待。1827年7月歌德给英格兰史学家卡莱尔［Thomas Carlyle］写信说：

> Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs.［翻译无论有多么不足，仍然是世界的各项事务中最重要最有价值的工作。］

他是这样说，也是这样做的。我们看一看汉斯•皮利兹［Hans Pyritz］等人1963年出版的《歌德书志》［*Goethe-Bibliographie*］，翻译占据着10081—10110条目，约30种之多，语言包括拉丁语、希腊语、西班牙语、意大利语、英语、法语、中古高地德语、波斯语以及一些斯拉夫语。翻译一定让歌德更为胸襟广大、渊雅非凡，以致提出了气势恢宏的*Weltliteratur*［世界文学］观念。他的深邃弘远也体现在艺术研究上，他不仅指导瑞士学者迈尔［Johann Heinrich Meyer］（1760—1832）如何撰写艺术史，而且自己也翻译了艺术史文献《切利尼自传》。

歌德对翻译价值的启示，我曾在给友人的短信中有过即兴感言：

> 翻译乃苦事，但却是传播文明的最重要的方式；当今的学术平庸，翻译的价值和意义就更加显著。翻译也是重要的学习方式，它总是提醒我们，人必犯错，从而引导我们通过错误学习，以致让我们变得更谦虚、更宽容也更文雅，对人性的庄严也有更深至的认识。就此而言，翻译乃是一种值得度过的生活方式。（2015年5月29日）

把翻译看为一种值得度过的生活方式，现在可以再添上一种理由了：人活在现象世界，何谓获得古典意义上的autark［自足］，难道不是把他的生命嵌入艺术的律动？翻译这套书也许正是生命的深心特笔，伴着寒暑，渡了春魂，摇焉于艺术的律动。这律动乃是人类为宇宙的律动增美添奇的花饰绮彩。

本丛书由商务印书馆与何香凝美术馆合作出版；书目主要由范景中、邵宏、李本正、黄专和鲍静静拟定，计划出书五十种；选书以学术为尚，亦不避弃绝学无偶、不邀人读的著作，翻译的原则无他，一字一句仿样迻写，唯敬而已。

草此为序，权当嚆引，所谓其作始也简，其将毕也必巨也。

献给

威廉·平德

怀念往昔

愉快与真诚相处的

时光

前　言

vii

为了说明本书的些许特色，理应说上几句。我还在德国生活与工作的时期便开始了这项研究并完成了初稿。所以，本书中谈到德国情况的一些段落，文献资料要比谈其他国家来得更充分些。这个问题本身或许不会以这种形式出现于英国，因为英国的美术学院并非隶属于中央政府，这一点与欧洲大陆不同。不过，这仅是个形式问题，因为本书所强调的社会问题同样多地出现在英国与德国。我最初认识到社会问题的重要性是在20年前，那时我供职于德累斯顿美术馆，同时为德累斯顿的报纸撰写艺术展览的文章。在研究往昔艺术并与当今艺术家交往的过程中，令我感到惊讶的是，艺术与艺术家的社会地位在过去与现在有着天壤之别。我开始逐渐认识到，一部美术史，可以从风格变迁的角度来写，更可以根据艺术家与周围世界关系的变迁来写。

在美术史家考察当代种种条件时，有一个问题不会不警示他们，即艺术家是如何并且为何如此痛苦地脱离他们的公众，为什么现代艺术变得如此不受欢迎，在一些人眼中成了笑料，对另一些人而言则成了眼中钉肉中刺？导致这一病入膏肓之症的原因何在？一位医生必须了解急症发作之前的情况以便对症下药，历史学家也应作如此考虑，因为人们会向历史学家寻求使艺术摆脱现在危险境地的良方。为了完成这一任务，美术史家必须暂时放弃仅仅考察审美现象之发展、将审美成就分门别类以构成风格阶段与时期、或揭示某个种族的地域及民族特征的做法。在这里，只有社会艺术史才有所助益。后来当我执教于一所德国大学时，我了解到，迄今为止，为这种社会艺术史研究所做的资料搜集工作少得可怜。再后来，当我定居于英国时，这一问题

viii

提示我着手对当代英国工艺美术中设计与设计者的种种外部条件进行研究。[1] 在这一研究过程中，我更贴近于这个问题的实际情况，更加深切地感受到社会的某些方面对于艺术的历史与未来是极其重要的。

在本书的写作中，我并未给自己设定一个雄心勃勃的目标，去写一部如此急需的社会艺术史。我的目的并不是要取代艺术形式的历史，而是与它并行不悖。假如我想要写这样一本社会艺术史的话，趣味史将是其中的一部分——美学理论史、展览史、艺术收藏史和艺术品交易史。我认为，所有这一切都出自并聚焦于这个方面：艺术教育，说得确切些就是艺术家的教育。不过即便在这一方面，我既未谈中世纪，也完全没有提及建筑师的整个教育情况。顺便说一下，问题过于复杂便难以处置。[2] 因此，本书的目标有限，但仍试图做点什么，而不是以纯史料编纂为目的。因为——要把小小的任务与大大的问题挂起钩来——在我们这样一个自由主义衰落、专制主义回潮的世纪，一个作为集体主义及形形色色广为接受的意识形态占据上风，而作为个人主义的不带偏见的潜心研究走下坡路的世纪，历史学家不再能规避当代的需求了。他们发现自己要么陷于时事问题，要么撇开一切躲进学术的象牙塔。对 20 世纪的历史撰述来说，调和学术与实用之间的关系难道不是最迫切的任务之一吗？报刊撰稿人已掌握了这一明确的要求：讨论历史的书同时也应是讨论当代问题的书。撰稿人写出了媚俗的传记或专著，不具备优秀史学著作特有的对史料的真诚尊重的特色，这种种情况太多太多了。诓称过去恰恰就是现在，以 1938 年的俚语记述古罗马、中世纪或巴洛克的资料；拾取一些断简残篇将它们捏合起来，形成从遥远过去的某一点至现阶段某个人、某个民族或某个阶层的一条主线，靠上述做法是不能理解当下的时局问题与难点的。只有凸显出某一特定时期、风格或民族的独一无二性，凸显出在最多样化的人类活动领域中它的全部表达方式的逻辑一致性，史家才能够最终使他的读者发现，某一个问题在现时必定会以怎样的形式出现。

ix

就本书所涉及的特殊话题而言，我的任务便是对 4 个世纪艺术家的教育

1 《英国工艺美术调查》[*An Enquiry into Industrial Art in England*]，剑桥大学出版社，1937年。

2 我已对建筑行业的历史做了初步的说明，载《美术史批评报道》[*Kritische Berichte zur Kunstgeschichte*]，1930—1931年，第97—122页。

做直截了当的叙述，并与某些政治、社会和美学资料挂起钩来。从这个发展过程中可以而且应该提取出若干结论性线索，我把它置于书的后面部分。不过对于那些与我们一起追溯美术学院历史的人来说，这些线索会逐渐变得明朗起来。这段历史从16世纪意大利开始，经路易十四时代、歌德时代和浪漫主义运动时期，直至自由主义的世纪。

现在，为了完成为这本枯燥无味的出版物撰写的这篇自命不凡的前言，余下的事就是向我那住在莱比锡的母亲佩夫斯纳夫人［Frau Annie Pevsner］致谢，向不知疲倦地帮助我整理、打印书稿的芒罗小姐［Miss Helen Munro］和维尔森小姐［Miss Francesca M. Wilson］致谢，她们在付梓之前阅读本书并为本书增色。我亦感谢剑桥大学出版社，他们在本书的排字、校改及印制过程中倾注了极大的心血。

目 录

插图目录

第一章

导 论

'Ακαδήμεια或'Εκαδήεια原是雅典西北部一地名，那里有几座神庙，一个运动场，还有一个由基蒙［Kimon］慷慨出资兴建的大公园。柏拉图曾在园内（后来在附近的一处庄园里）与他的学生对话，传授他的哲学。随着时间的推移，雅典人便习惯于称柏拉图追随者的群体为Academy［学园］。逐渐地，这一术语用来指称更宽泛意义上的柏拉图学派，直至在希腊历史撰述中普遍区分出了老、中、新学派以描述柏拉图主义的发展。

15世纪70年代，柏拉图主义在希腊学者的影响下复活了。这些希腊学者是于1438至1439年间到意大利商议希腊与罗马教会重新统一事宜的。此时Academy一词亦复活了。菲奇诺［Marsilio Ficino］在他的普罗提诺著作的译本前言中写道，"Magnus Cosmus, Senatus consultor Patriae pater，quo tempore concilium inter graecos atque latinos sub Eugenio pontifice Florentiae tractabatur, philosophum graecum nomine Gemistum, cognomine Plethonem, quasi Platonem alterum, de mysteriis Platonicis disputantem frequenter audivit. E cuius ore ferventi sic afflatus est protinus, sic animatus ut inde Achademiam quandam alta mente conceperit."［"元老院顾问、国父、伟大的科西莫在尤金教皇主持下召开的希腊人与拉丁人双方参加的佛罗伦萨会议期间，时常听说一位名叫盖米斯托

姆的希腊哲学家——绰号柏勒通，好像是另一个柏拉图，谈论柏拉图秘教。由于其热烈的言论如此雄辩滔滔，如此令人激奋，以至于从那以后在科西莫那崇高的心灵中，便酝酿着要建立一个柏拉图学园。"］尽管科西莫·德·美第奇［Cosimo de' Medici］似乎并未立即将这一计划付诸实施，不过组织一个配得上称柏拉图学园的哲学圈子的想法，肯定也给属于另一些团体的意大利人文主义者留下了深刻的印象。早在15世纪50年代，人们就用"佛罗伦萨学园的一伙人"［"Chorus Achademiae Florentinae"］来称呼那个先是以阿拉曼诺·里努奇尼［Alamanno Rinuccini］后来以乔瓦尼·阿吉罗普洛斯［Giovanni Argyropulos］为中心的学者圈子。在60年代，一个称作"罗马学园"［"Academia Romana"］的团体聚集于蓬波尼奥·莱托［Pomponio Leto］的周围。后来，很可能是在1471年之前，红衣主教贝萨里翁［Cardinal Besarion］与他的朋友们被称作"贝萨里翁学园"［"Bessarionaea Academia"］。[1]

然而，比这些民间小圈子更为重要、更有影响的是由菲奇诺于70年代发起，由豪华者洛伦佐［Lorenzo the Magnificent］主办的一个团体。史学家们，至少是17世纪以后的史学家们，常称之为"柏拉图学园"［"Accademia Platonica"］。洛伦佐的祖父科西莫曾将他在卡雷吉［Careggi］的宅邸附近的一座小别墅送与菲奇诺，而后者在年轻时就注定将来要成为新柏拉图主义哲学的鼓吹者。在1462年的一封信中，菲奇诺称这所别墅是"Academiam, quam

1 托雷［A. Della Torre］的《佛罗伦萨柏拉图学园的历史》［*Storia dell' Accademia Platonica di Firenze*］，佛罗伦萨，1902年，以及奥尔斯基［L. Olschki］的《新语言学文献史》［*Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*］第1卷（海德堡，1919年）第245页以下的一篇短论，对最早的学院作了充分的说明（附带说一下，在第255页上的1441年这一年代想必是错的。马尔西利奥·菲奇诺出生于1433年）。时间更切近的有米凯莱·梅伦德尔［Michele Maylender］的《意大利学院史》［*Storia delle Accademie d' Italia*］，博洛尼亚，1926—1930年，此书对16、17与18世纪是非常有用的，但对15世纪的论述既不完整也不可靠。关于蓬波尼奥·莱托，参见扎布金［V. Zabughin］，3卷本，罗马与格罗塔费拉塔［Grottaferrata］，1909—1912年；托雷的《保罗·马尔西·达·佩夏》［*Paolo Marsi da Pescia*］，罗卡·S.卡夏洛［Rocca S.Casciano］，1903年，第227页以下，第253页以下，以及凯勒［L. Keller］的论文（载《科梅纽斯协会月刊》［*Monatshefte der Comenius-Gesellschaft*］，第8卷，1899年）。关于贝萨里翁，参见米勒尔［L. Mühler］，帕德博恩，1923—1927年。关于"佛罗伦萨学园的一伙人"，参见托雷（《历史》，前引书第320—425页）。

nobis in agro caragio parasti"［"在卡雷吉乡间为我们准备的一个学园"］。如果有人因为头一回发现academy这个词在这里被用于一个哲学家的乡间宅邸而感到惊讶，那么我们应该记得，据普林尼记载，西塞罗就曾将他位于普泰奥利［Puteoli］附近的别墅称作他的academy。1427年——这是就我所知academy这个词出现于现代的最早的年代——当波焦·布拉乔利尼［Poggio Bracciolini］称他的乡间别墅为"academiam meam Valdarninam"［"我在瓦达尔诺村的学园"］时，无疑他心里想到的正是西塞罗。所以，在15世纪人文主义者中，academy这个词就已具有了公认的内涵，而菲奇诺（顺便提一下还有卡克斯顿［Caxton］）将柏拉图学园安排在一所乡间别墅中，正是在这种情况下产生的既重要又很奇特的结果。[1]

3

就像在古希腊academy这个词从一个地名延伸指一群哲学家，后来又扩展到一种哲学体系，菲奇诺的朋友们也很快成了"Academici"［"学士"］，而他本人则成了"Academiae Princeps"［"学长"］。然而，若以为这种academy是以某种方式组织的——一种开会发表报告的科学团体，那就错了。恰恰相反，这是一种新的无拘无束的、非正式的聚会方式，友善地讨论研究问题，那么引人入胜，那么轻松愉快，与那种学究式的、单调乏味的大学完全不同。在那些意大利人文主义者的小圈子里，这一含义明显居主导地位。在盛期文艺复兴不长的若干年内，这一新术语在这些小圈子里被突然采纳。除了上面提到的以蓬波尼奥·莱托和贝萨里翁为中心的团体以外，在那不勒斯也有一个academy，由国王阿方索［King Alfonso］和帕诺尔米塔［Panormita］创办。帕诺尔米塔于1471年死后，由乔瓦尼·蓬塔诺［Giovanni Pontano］领导。这个词还不时用来称呼以下人士的博学的朋友们，他们是：阿尔贝

1 **柏拉图学园**：托雷，前引书，第20页以下。**菲奇诺**的书信：托雷，前引书，第538页。**西塞罗-普林尼**：《拉丁语大辞典》［*Thesaurus Linguae Latinae*］，第1卷，第246页，插图6—8。**波焦**的书信：瓦尔泽［E. Walser］，《佛罗伦萨人波焦》［*Poggius Florentinus*］，莱比锡与柏林，1914年，第147页。**菲奇诺论柏拉图**（"suburbanum praediolum quam Academiam nominabant"［"称作学园的一处城郊小领地"］）：托雷，前引书，第639页。**卡克斯顿**：作为"柏拉图的公馆与宅邸"的学园［Academy as "Plato's mansion and dwellynge"］，载*The Chesse*，第86页。

托·皮奥·达·卡尔皮［Alberto Pio da Carpi］、穆拉诺［Murano］的尼科洛·普里乌利［Niccolò Priuli］、住在维琴察附近自己别墅中的诗人特里西诺［Trissino］、波代诺内［Pordenone］的雇佣兵队长巴尔托洛梅奥·利维亚诺［Bartolommeo Liviano］、曼托瓦［Mantova］的伊莎贝拉·德·埃斯特［Isabella d'Este］，以及科雷焦［Coreggio］的公爵夫人维罗尼卡·甘巴拉［Veronica Gambara］。阿尔杜斯·马努提乌斯［Aldus Manutius］建立了一个名为*Νεακαδήμεια*［新学园］的学会，在其中他和朋友们说希腊语，读希腊文著作，校订将要出版的希腊文版本，并自负地以*φυλής άναγνωτίδος*［同窗］，*φυλής θεραπευτίδος*［学友］和*διδασκαλίδος*［老师］等相称。阿尔杜斯试图使他的学会取得皇家的或教皇的特许状，如同蓬波尼奥·莱托已获了腓特烈三世［Frederick III］的承认那样，但未能成功。特许状可使其拥有学位授予权，但即便是这样一个具有雄图大略的机构，依然是民间的、非官方的。[1]

4

尽管academy这个词一般被用来指这种社会文化交往的新形式，但它在1500年前后的意大利学者与业余爱好者中间太流行了，所以它还具有另一些同源含义，如柏拉图哲学、西塞罗怀疑哲学、半神秘的占星术团体，甚至指纯正的（非学究式的）亚里士多德哲学。本书的篇幅不允许我们在这里对这些情况做详尽的讨论。[2]

1 **菲奇诺的学园**：托雷，前引书，第659、664、667、724、725、726、735、740页。**那不勒斯**：托雷，前引书，第151页以下，以及梅伦德尔前引书，第4卷，第327—337页。蓬塔诺的对话《安东尼乌斯》［*Antonius*］中提到帕诺尔米塔“Neapoli Academiam excitavit”［“建立了那不勒斯学园”］。这个社团更通常的名称是安东尼乌斯柱廊［Porticus Antoniana］。凯勒（前引书）解释说它与地下墓窟有关，我以为没有充分依据。**尼科洛·普里乌利**（“felicissima tua Murani Academia”［“你的最幸运的穆拉诺学园”］）：1495年卢克莱修［Lucretius］版本的题词。**阿尔贝托·皮奥**（“in doctissimam tuam Academiam admittere”［“准许进入你的博学洽闻的学园”］）：阿尔杜斯于1500年编辑的卢克莱修版本的献辞。参见：A.菲尔曼-迪多［A. Firmin-Didot］，《阿尔杜斯·马努提乌斯》［*Alde Manuce*］，巴黎，1875年，第145页。特里西诺：梅伦德尔，前引书，第5卷，第352页。**利维亚诺**：第4卷，第7页。**伊莎贝拉**：第5卷，第90页。**卡泰里纳·甘巴拉**（Caterina Gambara）：第2卷，第94页。

2 不过理应给出一条初步的注释，包括我在研究意大利15世纪文献资料时所遇到的academy一词的所有特殊用法，我希望这可以防止读者们将早期意大利所有academy与本书所讨论的美术学院混淆起来。

（1）academy，意指某个哲学家的乡间别墅，参见上文。

（2）指柏拉图哲学：洛伦佐·德·美第奇渴望菲奇诺的友谊而“Academiae amor incensus”［“心中燃烧着热爱学园之火”］（瓦洛里［Valori］，引自托雷，前引书，第583页）。科尔西［Corsi］说菲奇诺“Academiae fontes accedens”［“正在接近学园的源泉”］（赛塔［G. Saitta］的《马尔西利奥·菲奇诺的哲学》［*La Filosofia di Marsilio Ficino*］，墨西拿，1923年，第2页）。“Academiam sum ingressus”（转下注）

当academy这个词开始渗透到北方时，其过程也十分类似。我所能捕捉到的第一个实例又涉及一位学者隐居独处的别墅。他是一位德国人文主义者，叫西吉斯蒙德·戈森布罗特［Sigismund Gossembrot］，他偶尔提及他在奥格斯堡附近的“居所学园”［“habitatio academica”］。德国最早的意大利式学园是由康拉德·采尔蒂斯［Conrad Celtis］于15世纪末16世纪初创立的两个联谊会，即莱茵河文学联谊会［Sodalitas Literaria Rhenana］以及多瑙河文学联谊会［Sodalitas Literaria Danubiana］，尽管它们似乎从未被称作学园。但是academy这一名称（这次可明显看出是对阿尔杜斯学会的模仿）被人用来指那些在阿尔萨斯地区哈格瑙［Hagenau in Alsace］的、与安斯赫尔姆出版社［publishing house of Anshelm］相联系的小型读者圈子，如梅兰希顿

5

（接上注）［“我进入了学园”］，这是菲奇诺称自己对柏拉图主义的发现（托雷，前引书，第463页）。根据1465年的一封信（托雷，前引书，第565页），“Academiae tutor”［“学园监护人”］是柏拉图哲学研究的促进者。菲奇诺赞赏贝萨里翁，称他为“Academiae lumen”［“学园之光”］，是因为他捍卫了柏拉图（马尔西利奥·菲奇诺作品，前引书，第602页，1462年的书信）；反之，在兰迪诺［Landino］的《卡马勒达拉的论辩集》［*Disputationes Camaldulenses*］（约1480年，托雷，前引书，第578页）中，阿尔贝蒂将菲奇诺誉为“eorum enygmatum, quae ex academiae oraculo solvenda sunt...verissimum interpretem”［他们的神秘人物，必得从学园的神谕中解脱出来的神秘人物……是最真实的阐释者］。皮科·德拉·米兰多拉［Pico della Mirandola］引用了另一例子，记述了他“ab Aristotile in Academiam”［“从学园中的亚里士多德派”］转而皈依柏拉图哲学的情况（引自卡西尔［E. Cassirer］的《文艺复兴哲学中的个体与宇宙》［*Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*］，莱比锡与柏林，1927年，第3页）。

（3）Academici，指西塞罗派怀疑论哲学家：波焦［Poggio］，《致洛多维科·卡塔内奥的书信》［*Letter to Lodovico Cattaneo*］，瓦尔泽，前引书，第436页；科卢齐奥·萨卢塔蒂［Coluccio Salutati］，《科卢齐奥·萨卢塔蒂书信集》［*Epistolario di Coluccio Salutati*］，诺瓦蒂［F. Novati］编，第4卷，罗马，1911年，第144页；以及马丁［A. von Martin］的《科卢齐奥·萨卢塔蒂》［*Coluccio Salutati*］，莱比锡与柏林，1916年，第51页以下，第57页。这似乎是萨卢塔蒂所知该词的唯一含义，从一个不寻常的角度说明了萨卢塔蒂是14世纪与文艺复兴之间的一个过渡性人物。

（4）雅典传授哲学的场所，既可指柏拉图的学说，又可指亚里士多德的学说：多纳托·阿卡伊乌奥利［Donato Accaiuoli］（托雷，前引书，第469页）在一封信中呼吁佛罗伦萨的某些年轻学者“ita Aristotelicis Platonicisque disciplinis instructi, ut in Academia educati videantur”［“要十分精通亚里士多德和柏拉图的学说，以便使有教养的人出现在学园里”］。在这里值得注意的是并没有对Lyceum［学苑］与Academy［学园］、亚里士多德哲学与柏拉图哲学作出区分。一旦认识到以下这点就不会对此感到惊奇了：亚里士多德被文艺复兴哲学家解释成如同柏拉图一样具有新的革命精神之力量。因此，“学园”这个时髦词就被用来指以这些人文主义者的方法来阅读亚里士多德著作的团体。阿吉罗普洛斯的“学园一伙人”［*Chorus Academiae*］事实上属于新亚里士多德派，与菲奇诺的柏拉图主义全然对立。甚至菲奇诺本人曾称亚里士多德的新阐释者们为“Academia peripatetica”［“逍遥派学园”］（托雷，前引书，第645页）。（转下注）

[Melanchthon]这样的学者即属于这种圈子。[1]

6 到了这个阶段，便开始了词源学的发展进程，它既与意大利15世纪的通行用法不同，又与（我们将要看到的）意大利16世纪的用法不同。中世纪的Studia Generalia[大学馆]或Universitates Studiorum[研习馆]是人文主义者的创造。随着对它们的改造，academy这个时髦的、可令人愉快地忆起古代与文艺复兴的词，便成了university的同义词；在本国语中university幸存下来并沿用至今，academy则被用来作为它的拉丁语译名。今天在某些地方，这两个

（接上注）（5）Academy等于University[大学]或Studium Generale[大学馆]：马尔托雷利[Martorelli]致帕诺尔米塔的一封信（托雷，前引书，第464页；戈泰因[Gothein]将该信与波尔蒂库斯·安托尼亚纳[Porticus Antoniana]扯在一起是错误的），以及科尔西的《菲奇诺传》[*Life of Ficino*]中的有关篇章（托雷，前引书，第467页）。科尔西提到科西莫·德·美第奇时常听柏勒通[Plethon]"pro Academicis disserentem"["谈论学园"]。

（6）此外，该词还有一些显然只是派生的用法。以上第（5）亦是如此；如遇下列情形即是派生用法无疑：瓦洛里在他的《豪华者洛伦佐传》[*Life of Lorenzo the Magnificent*]中写道，洛伦佐喜欢参与圣加洛修道院的一些富于启发性的交谈，"veluti in Christianae fidei Academiam"["好像进入了基督教信仰的学园之中"]（托雷，前引书，第740页）。同样，彼得罗·克里尼托[Pietro Crinito]称萨沃纳罗拉[Savonarola]的朋友及追随者在圣马可教堂的辩论为"Academia Marciana"["马可学园"]（托雷，前引书，第766页）。普尔奇[Pulci]在写给洛伦佐的一封信中用了这个词，带有讽刺挖苦的意味。他要求洛伦佐记着向"Madonna Bianca, e'l nostro Guglielmo et la Quaracchina sola, e Dionigi et Giovanfrancesco et Braccio nostro, et tutta la tua Accademia"["比安卡夫人、我们的古列尔莫、夸拉奇娜小姐、迪奥尼基、乔万弗朗西斯科和我们的布拉乔，以及你的整个学园"]致以问候。这段话的意思只可能是"所有你们这帮人"，因为普尔奇对菲奇诺抱有敌意，不可能与柏拉图学园有什么来往。

（7）指占星术团体：参见凯勒在《科梅纽斯协会月刊》上发表的大量文章，亦参见哈特劳布[G. F. Hartlaub]的《乔尔乔内的秘密》[*Giorgione's Geheimnis*]，慕尼黑，1925年，第16—38页，以及《艺术科学目录》[*Repert. f. Kunstwiss.*]，第48卷，1927年。在某些情况下他们的论点不可能使我信服。在15世纪，最有可能的一个综合性学园及神秘团体的实例似乎是蓬波尼奥·莱托的圈子，否则就解释不了地下墓窟中1475年的铭文（Pomp. Pont. Max., Pantagathos Sacerdos Achademiae Romanae[蓬波尼奥，大祭司，罗马学园至仁至慈的祭司]，等等）。

1 **戈森布罗特**：约阿希姆森[P. Joachimsen]，《人文主义影响下的德国历史观与历史撰述》[*Geschichtsauffassung und Geschichtsschreibung in Deutschland unter dem Einfluss des Humanismus*]，莱比锡与柏林，1910年，第37页。**采尔蒂斯**：未曾出版过采尔蒂斯的现代传记。参见《采尔蒂斯四部歌集》[*Celtis Libri Odarum Quattuor*]中的《传记》[*Vita*]，1513年；亦参见萨利格尔[W. Saliger]，《奥尔米茨教学大纲》[*Olmützer Schulprogramm*]，1876年；包赫[G. Bauch]，《维也纳接受人文主义的情况》[*Die Reception des Humanismus in Wien*]，布雷斯劳，1903年；贝措尔德[F. von Bezold]，《历史学杂志》[*Histor. Zeitschrift*]，第2卷，1883年（从中世纪与文艺复兴开始，慕尼黑与莱比锡，1918年，第82页以下）；阿施巴赫[J. von Aschbach]，《维也纳大学的历史》[*Geschichte der Wiener Universität*]，第2卷，维也纳，1877年，第73页以下；格罗斯曼[K. Grossmann]，《下奥地利地方史年鉴》[*Jb. f. Landesgeschichte v. Niederösterreich*]，N.F. xxii, 1929年，第309页以下。**安斯赫尔姆学园**[Academia Anshelmiana]：约阿希姆森，前引书，第170页，以及埃林格尔[G. Ellinger]，《梅兰希顿》[*Melanchthon*]，柏林，1902年，第62页以下。

词的意思仍然完全相同。[1]

因此，当"academy"这个词在北方经历了独立的发展时，它在意大利也发生了重要的变化。对这一变化作一较详尽的追溯同样是有益的，不仅因为它的含义与本书的主要问题息息相关，也因为这类词源学的变迁总是反映了更为深刻的精神变化。1500年左右意大利的学会已表现出盛期文艺复兴的自由与大胆的精神，也表现出了对古代的热情与宽广的兴趣。一旦文艺复兴走向衰落，在艺术领域中被手法主义所取代，在通史领域中被导致了反宗教改革的种种潮流所取代，academy就不再如先前那样是非正式的、无拘无束的

7

1　最早的实例出现于德国之外，两例在意大利，一例在法国：（1）**马尔托雷利致帕诺尔米塔**［*Martorelli to Panormita*］的书信（托雷，前引书，第464页）提到显然是那不勒斯大学［Naples University］而不是安东尼乌斯柱廊［Porticus Antoniana］。（2）科尔西在《菲奇诺传》中说，科西莫·德·美第奇时常听柏勒通谈"pro Academicis disserentem"［"关于哲学士的研究"］（托雷，前引书，第467页）。（3）在**加甘致菲奇诺**［*Gaguin to Ficino*］的书信（1469年）中，加甘提到索邦［Sorbonne］是"Nostra Academia Parisiensi"［"我们的巴黎学院"］（梅斯特沃尔特［P. Mestwerdt］，《伊拉斯谟入门》［*Die Anfänge des Erasmus*］，莱比锡，1917年，第165页）。伊拉斯谟在他的著名的《论俗语》［*Colloquia*］一书所附自传中称一所大学为**学院**［academia］，时间为1485年左右（埃尔泽菲里亚纳［Elzeviriana］编，卢万［Louvain］，1636年，《作家伊拉斯米·伊拉斯谟传》［*Vita Erasmi Erasmo autore*］，第4页）。至于16世纪那些不可胜数的实例则可以引用，从德国大学的记载中任选数例足矣。**莱比锡**：自1520年的学生名册（察恩克［F.Zarncke］，收入《皇家萨克森科学协会哲学—史学论文集》［*Abhandlung der philosophisch-histor. Kl. d. Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*］，第2卷，1857年，第509页以下）。蒂宾根：1540年、1541年……的学生名册（参见《大学历史文献集》［*Urkunden zur Geschichte der Universität*］，**蒂宾根**，1877年，第677、683页以下）。**柯尼斯堡**：1544年、1545年、1599年……（参见阿诺尔德［D. H. Arnoldt］，《附有文献的柯尼斯堡大学史》［*Mit Urkunden versehene Historie der Königsberger Universität*］，第1卷，柯尼斯堡，1746年，增补卷第23、30、32页以下）。**威滕柏格**［Wittenberg］：1545年、1571年……（参见弗里登斯堡［Friedensburg］，《威滕柏格大学史》［*Geschichte der Universit. Wittenberg*］，哈雷，1917年，第187、272页以下）。**因戈尔施塔特**［Ingolstadt］：1549年、1556年……（参见普朗托［C.Prantl］，《因戈尔施塔特的路德维希—马克希米利安大学的历史》［*Geschichte d.Ludwig-Maximilian Univ. in Ingolstadt*］，第2卷，慕尼黑，1872年，第187、213页以下）。**海德堡**：1557年、1559年、1961年……（参见特普克［G.Toepke］，《海德堡大学的学生名册》［*Matrikel der Universität Heidelberg*］，海德堡，1884—1893年，第13、19、27页）。说到英国，可加上两本17世纪的书：约翰·韦伯斯特［John Webster］对大学的控诉和塞思·沃德［Seth Ward］为大学作的辩护，书名是《对学院的检讨》［*Examen of Academies*］（1654）和《为学院讨说法》［*Vindiciae Academiarum*］（1654）。有趣的是，拉伯雷十分清楚该词的时髦特色。在他的《卡冈都亚》第2卷第6节中，索邦只是在那个做作学生的谈吐中才被称作"Académie"。拉伯雷明白"academy"这个词的原初意义。在《卡冈都亚》第3卷第32节中，（转下注）

团体了。[1]在试图分析这些情况发生时的种种变化的过程中，得面对若干新学会突然之间发展起来的难题。自16世纪60年代后期往后，意大利各地的学院数量越来越多；乔安尼斯·贾基乌斯［M. Joannis Jarkius］的《意大利精英学院史例》［*Specimen Historiae Academiarum Eruditarum Italiae*］（莱比锡，1729年）列举出500多个——其中博洛尼亚有70个，罗马有56个，威尼斯有43个——而且，梅伦德尔［M. Maylender）最近出版的五卷本《意大利学院史》［*Storia delle Accademie d'Italia*］表明，在16世纪与19世纪之间，有2200多个学院。在那些大城市有数十个学院，即便像福林波波利［Forlimpopoli］或卡斯特罗维拉里［Castrovillari］这类不起眼的小地方，亦不乏学院的存在。要想对此作出解释，必须认识到，自1540年以后，许多形形色色的社团和协

（接上注）他正确地以它来反对逍遥学派或亚里士多德学派的人。因为文法学校［grammar school］在16世纪尚未直接从university中分离出来，故academy有时亦用来指称某些高资历学校。保尔森［F. Paulsen］,《研究性课程的历史》［*Geschichte des gelehrten Unterrichts*］，第1卷，第2版，莱比锡，1896年，第288页；梅兰希顿，《悼奎滕堡》［*Elogium for Questenberg*］，1554年（博林斯基［K.Borinski］，《文艺复兴之争》［*Der Streit um die Renaissance*］，载《巴伐利亚州科学院会议纪录》［*Sitzungsberichte der Bayrischen Ak. d. Wissensch*］，1919年，第60页）；莱布尼茨［Leibniz］,《教学新方法》［*Nova Methodus Docendi Discendique*］，克洛普［Klopp］编，第1卷，1864年，第4页；还有最明白了然的，洛伦茨·拜尔林克［Lorenz Beyerlinck］的《人生大剧场》［*Magnum Theatrum Vitae humanae*］，科隆，1631年，第31页："Academia nostro tempore usurpatur pro urbis parte, in qua celebrantur studiorum gymnasia: ut Academia Parisiensis, quae vulgo Universitas dicitur. Academia quoque dici potest quaelibet litterarum schola insignior atque superior"［"在我们这个时代Academia被用作城市的一部分，人们赞颂这一学习场所：如同巴黎的学院普遍被称作Universitas，但无论如何Academia可以说是更优秀更高级的语文学校"］（此段引文出自托雷，前引书，第108页）。弥尔顿［Milton］在他的论文《论教育》［*On Education*］中称academy是既取代了grammar school又取代了university的新型学校（马森［D. Masson］,《弥尔顿传》［*The Life of J. Milton*］，第3卷，伦敦，1873年，第239页）。关于拉丁语与本国语中的academy与university之间的区别，参见由狄德罗主编的《百科全书》［*Encyclopédie*］，第1卷，第17页："Quelques auteurs confondent Académie avec Université; mais quoique ce soit la même chose en latin, c' en sont deux bien defférentes en François."［有些作者混淆了学院和大学的概念，虽然这两个概念在拉丁语中指的是同一事物，但是在法语中却是指完全不同的事物。］

1 手法主义处于文艺复兴之后，巴洛克之前，作为一种真正的、普遍的、可明确界定的风格概念，它未曾真正渗入英国。手法主义的概念最早发展于德国。在德国，美术史作为一门学院的学科，比英国拥有更深厚的传统，更受人重视。德沃夏克［Dvorák］与平德［Pinder］是首先要记录下来的两个名字。由于我在此不能多谈这种由诸如布龙齐诺、瓦萨里、帕尔米贾尼诺、丁托列托、格列柯、布鲁盖尔、切利尼［Cellini］、古戎［Goujon］等人所代表的风格，只能提一下若干人的名字，所以我想给出研究手法主义的另两个出处：布格尔［Burger］和布林克曼［Brinckmann］的《艺术科学手册》［*Handbuch der Kunstwissenschaft*］中的一卷《从中世纪末期至文艺复兴末期的意大利绘画》［*Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum Ausgang des Mittelalters*］；以及《反宗教改革运动与手法主义》［"Gegenreformation und Manierismus"］，此文发表于《艺术科学目录》，第46卷，1925年。

会爱用夸大其词的学院称号来装潢门面。正如上文所述，你可万无一失地将15世纪的某个学院解释为人文主义者的非正式聚会，你亦会轻率地以为16世纪末或17世纪的学院也是这同一类聚会。梅伦德尔只是以字母顺序来讨论这些不胜枚举的学院，并没有想对它们做系统的说明。在我们的语境中根据它们的意图来论述才是合适的。

文艺复兴时期，academy带来的最直接的结果便是出现了培育“amene lettere”［“怡情悦性的文学”］、“per fuggir l’ozio”［“摆脱无所事事”］的聚会圈子，再举一例便可看得明白。瑞典女王克里斯蒂娜于1656年在罗马建立了一个学院，说她的计划是“通过所有的学习、实践和优良的道德来造成一种真正的条件，在这样的条件下，教学生去说，去写，去做符合自己身份和高尚的事情”。优雅的书写与谈吐风度以及达观的生活态度——这在那时便是“怡情悦性的文学”所指的东西。这些可以通过以下方式来获得：作曲、吟诵诗文、评论诗歌；阅读和撰写有关伦理学与修辞学一般论题的演讲稿，有时可讨论与解释某些旧时意大利文学珍品，如彼特拉克《十四行诗》或但丁《神曲》的选段。演剧是另一项活动，众所周知，由帕拉第奥［Palladio］建造的奥林匹克剧院便是为一家民间学会建造的舞台。上演的剧目要么是过去的流行作品，要么是当代著名作品，或是学会会员的近作。偶尔还上演即兴喜剧。应提到的另一活动是音乐演奏，要么作为许多活动之一，要么作为某个学院的唯一研究目标。起先是室内乐与歌唱，后来又研究起宗教清唱剧和歌剧。对每一个熟悉18世纪音乐与音乐家的人来说，academy在那时实际上是最常用来指称音乐会的词。不过，“骑士术”［“arti cavalleresche”］、剑术、马术、舞蹈等也成为academy的研究内容，有时甚至是主要内容，以至于这些社团被称作“军事学院”［“accademie d’armi”］。[1]

9

1　**怡情悦性的文学**：梅伦德尔，前引书，第4卷，第426、450页；第5卷，第256页以下。“Accademia non è altro”［“学院不是别的”］，洛夫丹诺［Fr. Lovedano］在他的《离奇古怪的学院会员》［*Bizzarerie Achademiche*］中说，“che un’ unione di virtuosi per ingannar il tempo e per indagare fra le virtù la felicità”［“只是有德行的人用来消磨时光和愉快地探究美德的一种聚会”］（引自冯·海格尔［K.Th.von Heigel］，《论Akademie与Akademisch之词义的变迁》［*Über den Bedeutungswandel der Worte Akademie und Akademisch*］，慕尼黑，1911年）。**克里斯蒂娜女王**：梅伦德尔，前引书，第4卷，第401页。**演讲与论文**：（转下注）

学院的宗旨五花八门，而我们到目前为止只论及了执着于最初的文艺复兴学院之主张的那些类型。然而，有更多的学院是为了开展完全不同于1530年之前的活动而建立的。他们的任务或许是组织欢迎城市夫人的庆典，或严格根据成文规定郑重其事地操办宴饮、牌戏或投射竞赛。[1]另一方面，讲座可以成为学院的主要项目，它们可能发展成科学团体。因此就有了一些特殊的

（接上注）它们的论题时时令人讨厌地想起学校论文：应该接受还是谢绝礼物？（梅伦德尔，前引书，第3卷，第263页）长命还是短命，何者更令人称心如意？你喜欢被人忌妒还是被人怜悯？（梅伦德尔，前引书，第3卷，第371页）。**彼特拉克与但丁**：梅伦德尔，前引书，第1卷，第475页，以及第3卷，第5页。**奥林匹克剧院**：帕拉第奥曾于1565年为威尼斯被点亮者学院［Accademia degli Accesi］建造了另一座学院剧院（梅伦德尔，前引书，第1卷，第45、493页）。**上演剧目**：索福克勒斯的《俄狄浦斯》［Oedipos］（维琴察奥林波斯学院［Olimpici Vicenza］），德尔·蒙特［Del Monte］的《安提戈涅》［Antigone］（威尼斯被点亮者学院）。已有人提出，意大利学院的戏剧表演取代了中世纪剧团上演的神秘剧。有两个实例真实地说明了过去建立的老剧团是如何僭用学院的名义继续经营以维持他们先前的生意的：1559年，佛罗伦萨的贝尔纳剧团（Compagnia dei Bernardini）变成了恒久者学院［Accademia dei Costanti］（梅伦德尔，前引书，第2卷，第110页），而且在17世纪，福音传道者剧团［Compagnia dell' Evangelista］更名为阿奎洛蒂学院［Accademia degli Aquilotti］（梅伦德尔，前引书，第1卷，第231页）。**即兴喜剧**：萨尔瓦托雷·罗萨［Salvatore Rosa］的佛罗伦萨遭殃者学院［Accademia dei Percossi］。**音乐学院**：兼有人文学科与音乐双重任务的维罗纳爱乐者学院［Filarmonici Verona］（1543年）；**纯音乐的学院**：维罗纳中板学院［Moderati Verona］（1543年），锡耶纳乐友学院［Filomeli Siena］（约1588年），费拉拉死神学院［Morte Ferrara］（1592年）。**宗教清唱剧和歌剧**：佛罗伦萨高尚者学院［Elevati Florence］，曼图亚羞怯者学院［Timidi Mantua］，阿奇雷亚狂热者学院［Zelanti Acireale］。在17世纪初，佩鲁贾和音学院［Unisoni of Perugia］搭建起了一座特别的建筑物以供宗教剧［Sacri Drammi］演出。歌剧社也可被称作学院；法国皇家音乐学院［French Académie Royale de musique］的创立文件（参见第17页）指出："Les Italiens ont étably divers Académies, dans lesquelles il se fait des représentations en musique, qu'on nomme opéra."［"那些意大利人建立了各种学院，在这些学院中出现了音乐表演，就是我们所说的歌剧。"］（特拉文诺尔［L.Travenol］，《法国歌剧院的历史》［*Histoire du Théâtre de l'Opéra en France*］，巴黎，1753年）。**骑士术**：与文学活动相并行，例如萨洛同步学院［Unanimi Salò］（1564年），维罗纳荣耀之友学院［Filotomi Verona］（1565年），巴勒莫骑士学院［Cavalieri Palermo］（1567年），帕多瓦［Padua］的卫知学院［Oplosofiti］，文范学院［Orditi］，阿波罗学院［Delii］（约1600年）。与法恩扎［Faenza］的远方学院［Remoti］相关的一份材料完整地记载了**骑士训练科目**［esercizi cavallereschi］：剑术、舞蹈、声乐、器乐、修辞学、演剧、初等几何学、地理学、建筑学。

1 **庆典**：锡耶纳的大多数艺匠学院：粗野者学院［Rozzi］、粗俗者学院［Insipidi］、被吵闹者学院［Intronati］、被泄露者学院［Sborrati］、迷失者学院［Smarriti］、普拉托的旺达学院［Floridi Prato］，等等。**宴饮**：佛罗伦萨的乐天派学院［Allegri Florence］（1571年）、安科纳的酒馆学院［Bettola Ancona］（1651年）、佛罗伦萨的炽盛学院［Arsura Florenz］等。**牌戏**：卡马尼奥拉的奥伯尔牌戏学院［Hombresi Carmagnola］（1788年）（此名来源于L' Hombre游戏）。**投射竞赛**：佛罗伦萨的快乐学院［Piacevoli］和飞盘学院［Piattelli］，16世纪晚期。

学院，对意大利语以及拉丁语、希腊语进行语言学研究；对神学教义与历史进行研究，或对考古学、法律、医药、自然史作研究。[1]在这类学院中，所有会员都参加讨论，都可登台演讲。从这种开展演讲与辩论的学院到举办技能讲座、使听者可获得一门学科系统入门知识这类具有大学特点的机构，其间只有一步之遥。在这里，绕了一大圈，意大利的academy似乎与到那时为止在北方最常见的“academy”类型相遇了。然而，仍有一个关键的区别。在意大利，并非整个大学或学校都享有academy这一新名称的荣耀，而只是它的一部分（例如由耶稣会所属学院培育起来的辩论俱乐部），抑或一家老学院发展为一所相对完整的大学，并获得了授予学位的特权。在北方，原有的大学都进行了改革，然后被称为academies；而在意大利，academy发展起来，

1　**意大利语**：当然首先是佛罗伦萨的潮湿者学院［Umidi］、佛罗伦萨学院［Fiorentina］和秕糠学会，这将在［原书］第14页进行讨论。罗马的神谕学院［Accademia dell' Oracolo］（17世纪下半叶）是家值得注意的综合性学院，在活动中，扮作神使的一名成员被问一个问题，他回答时说出最初掠过脑海的任何话，这话与该问题风马牛不相及；接着另有两名成员起身以一种正确的辩论方式在问题与回答之间建立起合理的联系，两名“审查员”必须评论他们的风格与辩论（梅伦德尔，前引书，第4卷，第138页）。**拉丁语和希腊语**：摩德纳的格里伦佐尼学院［Grillenzoni］（约1530年）和巴勒莫的被点亮者学院（1568年）似乎依然十分类似于阿尔杜斯［Aldus］创办的学会。某些18世纪早期的学院标志着新古典运动的开端，例如维罗纳的希皮奥内·马费伊［Scipione Maffei］创办的拉丁之子学院［Latinofili］（1705年）。**神学**：梵蒂冈之夜学院［Notti Vaticane］由圣查尔斯·波罗梅奥［St Charles Borromeo］创办于1560年，是反宗教改革的产物，以替代他那个时代常见的文艺的与世俗的学院；克雷莫纳的修道院学院［Abbatiana Cremona］（1588年），米兰的智慧与雄辩学院［Ermatenaici Milan］（17世纪初），三家梵蒂冈本笃十四［Benedict XIV］的学院（即协和学院［Concili］、宗教礼仪学院［Liturgia］、基督教会史学院［Storia Ecclesiastica］，约1740年），以及修道院中的许多辩论团体与学校（梅伦德尔，前引书，第2卷，第219、220、275、429、451页以下）。**考古学**：这类学院的第一家可能是维特鲁威学会［Accademia della Virtù］（约1538年），是为研究维特鲁威的思想而建立的，亦不反对社交娱乐活动（梅伦德尔，前引书，第5卷，第478页）。那时还有蒂沃利的促进者学院［Agevoli Tivoli］（17世纪初），目标相类似，但一直延续到18世纪的新古典主义运动，使得考古学协会十分流行。这类学院中最有影响的是那不勒斯国王查理三世［Charles III］的海格立斯学会［Ercolanense］，当时在编赫库兰尼姆［Herculaneum］的出土文物。其他还有科尔托纳的埃特鲁斯坎学院［Etrusca］（1727年）和本内狄克十四开办的罗马学院［Romana］（1740年）。**法律**：博洛尼亚的渴知者学院［Sizienti Bologna］（约1550—1560年）、费拉拉的奥林波斯学院［Olimpici Ferrara］（约1562年）、费拉拉的信使学院［Mercuriali Ferrara］（1574年）、费拉拉勤勉者学院［Operosi Ferrara］（约1575年）。都灵的帕皮尼亚纳学院［Papiniana Turin］（1573年）、帕维亚的不安者学院［Inquieti Pavia］（1605年），等等。其中有些学院设有某种研究生教育。**医学**：那不勒斯阿尔托马雷学院［Altomareana Naples］（约1550年），聚会于一位医生的家中，帕维亚的医学院［Medica Pavia］（约1563年）（转下注）

有时取代了university。最典型的例子是佛罗伦萨学院［Accademia Fiorentina］（参见下文），该学院的主管［Consul］在1541年被授予老佛罗伦萨大学校长［rector］的特权、年俸与职权。一旦academy这一术语被用来指学校，也就被用于私人教育，这是可以理解的。这些私人教育机构是由年轻贵族们为自身学习而开办的，或是由王公为其儿子、望子成龙的父母为其孩子操办的，以避免“将儿子托付给学校会遇到的诸多危险”。[1]

这一概述或许涵盖了意大利各种学院的活动范围。突然间出现这么多不同类型的学院令人惊讶，因为这五花八门的目标并非是逐渐相互派生出来的。但承担了几乎所有上述任务的学院是在1530至1565年这35年间出现的。[2]这种多样性是16世纪的学院与文艺复兴时期盛行的那些学院的两个主要区别之一。多样统一是1500年左右所有学院的特征，这一点与盛期文艺复兴的文化与艺术相一致，正如多样统一是莱奥纳尔多、拉斐尔或乔尔乔内［Giorgione］的作品的特征。对许多科目的鲜活兴趣是多样化的，而非正式的、友善的交往方式则是统一的。一旦手法主义击溃并驱逐了文艺复兴，伟

12

（接上注）由一群教授指导的学生组成，巴勒莫的医学院［Istrofisici］和解剖学院［Notomia］（17世纪上半叶），这是两家有政府津贴的公共机构。梅伦德尔还提到（第1卷，第308页）一家药剂师学院开办新药讲座。**科学**：克雷莫纳的勇敢者学院［Animosi Cremona］（1560年）、博洛尼亚的勇敢者学院［Animosi Bologna］（1552年）、佛罗伦萨的静士学院［Immobili］（1550年）提出反哥白尼学说的观点，在科森扎［Cosenza］由帕拉西奥［Parrasio］和泰莱西奥［Telesio］主办的学院，以及在那不勒斯由波尔塔［Porta］主办的学院（1560年）是较为先进的，将在下文论述（第18页）。

1 在意大利，**文法学校**［grammar-school］称academy的情况很少见。我所遇到的唯一一例是博洛尼亚的炽热者学院［Accademia degli Ardenti］（1565年），它是由索马斯卡公会［Confraternity of the Somasca］为进行写作、语法、修辞、古典文学、舞蹈、击剑的教学而开办的。**学院发展为大学**：佛罗伦萨冷漠者学院［Apatisti Florence］（1631年）；**授予学位**：罗马埃斯奎利学院［Esquilina Rome］（1478年）。后者是蓬波尼奥·莱托［Pomponio Leto］的老学院，关闭后以新的名称重新开办。**各种形式的私人教学**：科内利亚诺的起步者学院［Incamminati Conegliano］（1587年）、佛罗伦萨费迪南多学院［Ferdinandea Florence］（1603年）、穆拉诺警醒者学院［Vigilanti Murano］（1602年）。

2 **文学院**：锡耶纳粗野者学院（1531年）；**戏剧学院**：维琴察奥林波斯学院［Olimpici Vicenza］（1555年）；**音乐学院**：维罗纳爱乐者学院与中板学院；**剑术学院**：索洛乌纳尼米学院［Unanimi Salò］（1564年）；**意大利语言**：佛罗伦萨潮湿者学院（1540年）；**古典文学**：阿尔杜斯学园［Aldina］；**神学**：梵蒂冈之夜学院（约1550年）；**法律**：博洛尼亚渴知者学院（1550—1560年）；**医学**：那不勒斯阿尔托马尔卡纳学院［Altomarcana Naples］（约1550年）；**科学**：佛罗伦萨静士学院（1550年）和那不勒斯自然奥秘学院［Segreti Naples］（1560年）；**教育**：博洛尼亚炽热者学院（1555年）。

大的和谐便被扯碎了。新教教堂抛弃了老教义，而老教义反过来又焕发了青春，反宗教改革运动使它恢复了往昔的战斗精神。在宗教战争的那几十年里，在圣依纳爵［St Ignatius］和圣德肋撒［St Theresa］所处的那些年代里，西方的灵魂从未如此这般地自我拷问，如此残酷地被撕碎、被割裂。在布龙齐诺［Bronzino］的肖像画以及丁托列托［Tintoretto］的宗教绘画中的人物，帕尔米贾尼诺［Parmigianino］的变了形的圣母像，布鲁盖尔［Brugel］画的呆板的农民，都表现了这个时代的痉挛。那时一些特别的画种——风景画、静物画、风俗画等——脱离了欧洲艺术的主体，走上自己的发展之路。丢勒画宗教画，主要是肖像，也画水彩风景与静物。当时博克莱尔［Beukelaer］擅长画静物，布鲁盖尔擅长画民俗，蒙佩尔［Momper］则擅长画荒野群山，等等。

新学院的第二个突出特征与手法主义的另一主要特征之间的联系同样显而易见。文艺复兴时期的学院并不是一种正式的机构，而手法主义时期的学院则建立起详尽的、最为周全的规章。[1]有案可查的第一套学院成文规章是1531年锡耶纳粗野者学院的章程。在博洛尼亚，最早的实例是1537年的旺达学院［Floridi］，在佛罗伦萨是1540年的潮湿者学院［Accademia degli Umidi］*，在罗马是1541年的被轻蔑者学院［Sdegnati］。这些年代与早期手法主义绘画非常吻合。人们常会看到有关行政官员选举的明确规定，一位校长，若干位督学，或许还有一个学校工友；再进一步，有关会议形式、次数、持续时间的规定，以及匡正学院会员行为举止的规定。团体名称选自题铭与箴言，而学术绰号则被派给学院会员［academicians］。学院与会员的称呼往往

13

1 关于对手法主义艺术分宗立派与建立图式之标准这一重要问题，有必要再一次参考德国的艺术文献。威廉·平德［Wilhelm Pinder］这位仍健在的德国艺术史家，已在《世代问题研究》［*Das Problem de Generation*］（柏林，1926年，第55页以下）以及《处在十字路口的科学》［"Die Wissenschaft aus Scheidewege"］（收入《路德维希·克拉格斯六十诞辰纪念文集》［*Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstag*］，莱比锡，1932年）中阐明了这些问题。

* 许多意大利文艺复兴时期的学院名称具有调侃、自嘲的意味。如"潮湿者学院"之所以取这个名称，是以一种滑稽模仿的形式调侃当时在帕多瓦斯成立的"燃烧者学院"的名称，由此可见一斑。——译者注

很古怪。有许多学院称作Accesi［被点亮者］、Agitati［活跃者］、Animosi［勇敢者］、Ardenti［炽热者］、Concordi［和睦者］、Costanti［恒久者］、Desiosi［渴望者］、Eccitati［激奋者］、Elevati［高尚者］、Infiammati［燃烧者］、Occulti［隐匿者］、Oscuri［昏暗者］、Rinovati［革新者］，我们亦发现有些称作Addormentati［沉睡者］、Incolti［未开化者］、Immaturi［未成熟者］、Ipocondriaci［忧郁者］、Naufraganti［遇难者］、Percossi［遭殃者］、Sonnacchiosi［瞌睡者］，而且学院会员不但有叫Il Costante［持之以恒者］、L'Incerto［犹豫不决者］的，也有叫Il Vizioso［堕落者］、Il Pauroso［胆怯者］的。如果一个学院会员同时又兼作其他学院会员，正如常有的情况，[1]他总是要在其著作扉页的署名上加上所有学院的绰号。当然，这些夸张的、浮华的名称，保留了巴洛克式学院的特色，在17世纪末18世纪初就不再时兴了，那时新古典主义运动开始聚集力量。于是，它们逐渐被诸如文学院［Accademia Letteraria］、科学院［delle Scienze］、经济—文学院［Economico-Letteraria］、教会史学院［di Storia Ecclesiastica］等名称所取代。

以前有人说，要想从16世纪意大利学院活动的宽广河流中指出发展的主流不是件容易的事。在所记述的各种活动与取向中，哪些对未来学院特点的形成有建设性的价值？如我们所见，我们关于一所学院的现代观念与16世纪的观念风马牛不相及。今天我们提到学院，通常指皇家或政府主办的促进科学或艺术的机构，或是指一所公立的美术学院。本书以下五章将论述美术学院的历史，而在这章导论里，必须先勾画出到18世纪为止科学院的历史轮廓，否则不同时期美术学院的许多特色将无法得到充分理解。

要区分出两条主线，一条追溯研究语言与哲学问题的学院的发展情况，另一条则涉及狭义的科学院，即研究兴趣在于物理学、化学、自然史等方面。

语文学院［philological academy］起源于佛罗伦萨，起初也属于民间性质，但不到三个月时间就有了小型的、非正式的潮湿者学院（成立于1540

1 梅伦德尔（前引书，第5卷，第245页）提到在莱切［Lecce］某学院的一位会员德·安杰利斯［De Angelis］同时是7个学院的会员。

年）。托斯卡纳第一位大公科西莫·德·美第奇插手了此事，并亲自当上了——不是所有成员都满意——它的保护人。该学院即刻更名，以比较简单但更加雄心勃勃的校名“佛罗伦萨学院”继续活动。[1]除了先前的任务之外，该学院现在明确宣布要培育意大利语以与拉丁语而抗衡。要做的事情是“翻译、写作，以及将其他一切语言、一切美好的知识融入我们的变革之中”。这个学院既有私下聚会，又有公开集会。第一次聚会是在老美第奇宫，后来又在维奇奥宫，那时该宫殿已变成美第奇家族的府邸。从1553年开始，有关但丁和彼特拉克的课程由两位领薪教师讲授，他们是詹巴蒂斯塔·杰利［Giambattista Gelli］和贝内代托·瓦尔基［Benedetto Varchi］。在［原书］第11页上我们已提到，学院的主管已变成了大学校长。将语言条理化并纳入图表，这种想法对于手法主义时代一定具有强烈的吸引力。1569年，另一所学院开张，其规章与佛罗伦萨学院的十分近似：扭曲者学院［Alterati］，聚会于斯特罗奇宫［Palazzo Strozzi］；1587年，第二个学院即渴望者学院［Desiosi］成立，聚会于阿戈斯蒂诺·德尔·内罗［Agostino Del Nero］的宅邸；1582年，秕糠学会［Accademia della Crusca］成立，它是所有学会中最重要的一个，其创建者是佛罗伦萨学院的五名会员，他们因该机构的一本正经与墨守成规而退出。他们不确立什么原则，不称他们的团体为学院，并决定不依照一成不变的规则行事，除了这一条：只培育那些妙趣横生的文学元素。格拉齐尼［Grazzini］——他的绰号是软口鱼［Il Lasca］，是潮湿者学院为他取的——是这个新社团的主要发起者。但格拉齐尼死于1584年，此后它在捍卫文艺复兴自由方面似乎不再那么强有力了。它接受了时代的精神，所确定的任务也几乎与佛罗伦萨学院一致了。1591年，该学院决定编纂意大利语言辞典。1612年，秕糠学会词典出版了。

15

在成就了这番事业之后，秕糠学会开始有了国外的回应。1617年，埃德蒙·博尔顿［Edmund Bolton］向詹姆斯一世［James I］提出了成立“皇家美

1 参见奥尔斯基，前引书，第2卷，第171页以下。

术学院或学会以及荣誉委员会”的计划，这是16世纪与中世纪不同思想的奇特混合物。这个团体聚会于温莎城堡，有48名会员，分为三个等级，监护者（即嘉德骑士团［Knights of the Garter］）、辅弼者［Auxiliaries］以及精英［Essentials］。精英的职责是做研究工作，其任务中有一项是“应将好书从外国语忠实地翻译为我们的语言”。[1] 由于詹姆斯一世的去世，博尔顿的计划未能实现。但就在1617年这同一年，安哈尔特亲王路德维希［Prince Ludwig of Anhalt］（他从1600年开始曾是秕糠学会的一员）在魏玛建立了丰收学会［Fruchtbringende Gesellschaft］，其宗旨是振兴德国语言。该社团后来更名为北方棕榈树学会［Palmenorden］，这个名称现在更广为人知。[2] 尽管它与德国17世纪诗歌的联系饶有趣味，但它仍是个小型的偏远社团。

16

佛罗伦萨的学院教学计划不是在德国或英国而是在法国得到了决定性的发展。而法国正是在绝大部分文化领域中取得了领导地位，并在文学、建筑与绘画方面开始超越意大利时，迈出了最重要的一步。黎塞留［Richelieu］是法兰西学院［Académie Française］的发起人。1635年，他游说政府接管一

1 亨特［J. Hunter］，《考古学》［*Archeologia*］，第32卷，1846年。一般说来，“academy”一词在17世纪英格兰是指兼有教育与娱乐功能的私人性社交团体。莎士比亚的话（《爱的徒劳》［*Love's Labour's Lost*］，I, I, 13）显然就是指这种社团：“Our court shall be a little Academe”［“我们的庭院将变成一个小小学院”］。琼森［Ben Jonson］的酒馆学院［Tavern Academy］，如酒馆内张贴的琼森的拉丁文箴语的第一位译者所称，主要是社交性的；而巴尔萨泽·热尔比耶爵士于1649年成立的政客学院［political agent's Academy］主要是教育性的。他向该学院做的各种论题的演讲甚至被印了出来（参见博尔［M. G. de Boer］，载《老荷兰》杂志［*Oud Holland*］，第21卷，1903年，以及*D.N.B.*第21卷，第228页）。罗利［Raleigh］的同父异母兄弟汉弗莱·吉尔伯特爵士［Sir Humphrey Gilbert］于1570年酝酿了一项远为严肃的、全面的庞大计划，他是位不屈不挠的航海者，在美洲大地上建立了第一块英国殖民地。他向伊丽莎白女王提出的计划是这个国家第一份值得注意的学院规划，它将研究“骑士制度、权谋与哲学”，还开设下列课程或讲座：拉丁语及希腊语语法、希伯来语、逻辑学、修辞学、道德哲学、权谋、数学等，以及炮术、物理学、外科学、民法、神学、法语、意大利语、西班牙语、高地德语、剑术、舞蹈和音乐（参见弗尼瓦尔［F.J.Furnivall］创建的早期英文原典印刷协会［Early English Text Society］，1869年）。尽管这项计划既未被采纳，甚至也未发表，但它似乎影响了1636年的“密涅瓦博物馆”，即查理一世的学院，该学院的规章以印刷品保存下来。只有贵族才能加入这“博物馆”。讲座的主要科目是科学、语言、数学、筑城学、建筑、考古学、徽章冲压、雕刻等（参见沃波尔［H.Walpole］《英格兰绘画佚事》［*Anecdotes of Painting in England*］，1762年，第2卷，第62页）。

2 登克［V. M. O. Denk］，《安哈尔特—克滕王子路德维希与第一个德国语言社团》［*Fürst Ludwig zu Anhalt-Köthen und der erste deutsche Sprachverein*］，马尔堡，1917年；参见凯勒的《科梅纽斯与学院》［*Comenius und die Akademien*］（1895年），此书虽饶有趣味，但不能令人信服。

个民间文学团体，以组成一个致力于法兰西语言研究与理性发展的中心。这一思想显然来源于佛罗伦萨，但在那里这只是宏伟纲领的一部分。现在它已成为主要的东西，尽管不能说是学院的唯一目标。在法兰西学院的成立公告中，确立了如下的规章："学院的主要职能是尽可能专心仔细地为我们的语言制定确切的规则，使它纯洁，有表现力，能阐述艺术及科学问题。"为完成这一任务，学院计划编纂一部词典、一部语法书以及修辞学与诗学纲要。在头三百年内，只完成了词典编纂工作，首版于1694年，再版于1718年、1740年、1762年、1792年。语法书直至1932年才出版。[1]不能想象，有什么能比学院热切追求语言的理性、系统和秩序更能说明法国精神、专制主义精神和高乃依与普桑所处时代的精神了。在笛卡尔和黎塞留的时代，法国的专制主义已经实现了手法主义时代佛罗伦萨专制主义所向往的东西。

兴办皇家学院的想法也影响到了其他领域，原因就在于这些都发生于同一国度、同一时期，这是完全可以理解的。柯尔贝尔［Colbert］成了综合性学院体系的主要开拓者。路易十四于1661年开办了舞蹈学院［Académie de Danse］，那时他23岁，刚开始独立执政。该学院当时还处于发展主潮之外，不过以下这点还是意味深长的：它的宗旨是每月召集一次会议，就采取何种措施改进舞蹈艺术状况与标准问题展开辩论。在同类次要的学院中，有一所音乐学院［Académie de Musique］，建立于1669年，其实就是皇家歌剧团。但我们要回到学院发展的主干道上去，看看柯尔贝尔所钟爱的两项事业，即创办于1663年的铭文与文学院［Académie des Inscriptions et Belles Lettres］以及创办于1666年的科学院［Académie des Sciences］。

1 佩利森［P. Pellisson］和德·奥利维［d'Olivet］，《法兰西学院史》［*Histoire de l'Académie Fraçaise*］，巴黎，1743年；梅纳尔［P. Mesnard］，《法兰西学院史》，巴黎，1857年；马松［F.Masson］，《法兰西学院》［*L' Académie Française*］，巴黎，1857年。academy这一名称首次在法国出现似乎与让·安托万·德·巴伊夫［Jean Antoine de Baïf］建立的一个社团有关。该社团的宗旨是宣传一种古代常见的基于音乐伴奏的诗歌类型。后来亨利三世成了它的保护人，其名称便改为宫廷学院［Académie du Palais］。想必该学院在1584年前后停止了活动。参见安热－奇奎［M.Ange-Chiquet］，《德·巴伊夫的生平、思想与著述》［*La vie,les idées et l'œuvre de J.A.de Baïf*］，巴黎，1909年。

18 铭文与文学院[1]最初只是法兰西学院的一个下属委员会，其宗旨是研究铭文、徽章、图样等——这是一项典型的巴洛克式任务。后来它逐渐研究起了考古学与历史学问题。早在1701年的规章中，它的目标就确定为研究“陛下的宝物陈列室中的铭文、徽章、圆盘饰、玉石和其他古代与现代的稀世珍品”以及“法兰西的文物与古迹”。无疑，这是大多数当代国立或皇家学院中哲学与历史部门的主要源头之一，另一源头是波朗德派［Bollandists］和圣莫尔修道院［St.Maur］僧侣的研究工作。

与上述情况相对应，巴黎科学院［Académie des Sciences］是现代学院中数学班与物理班的两个源头之一。这一机构的背景也可追溯到意大利。情况又是这样，开始是民间团体，后来由政府发展了下去。16世纪60年代，在意大利南部的科森扎［Cosenza］，一个非正式的哲学家圈子聚集在帕拉西奥［Parrasio］和泰莱西奥［Telesio］的周围。1560年，乔瓦尼·巴蒂斯塔·波尔塔［Giovanni Battista Porta］在那不勒斯建立了秘士学院［Accademia dei Segreti］，以研究解剖学与实验医学为宗旨，其会员自称为Segreti［秘士］，因为他们知道，他们的无偏见的研究若传出去会招致危险。事实上他们的聚会很快被取缔，因为与特伦托宗教会议的新精神格格不入。那时手法主义已接近尾声，反宗教改革的好斗时代已经逝去，巴洛克时代已经开始。重新发现这个世界的诱人事物，进行科学研究的机会增加了。[2]早在1603年，山猫眼学会［Accademia dei Lincei］便在罗马宣告成立，其宗旨亦是研究科学与天文学问题。该学会的创建者是四位业余爱好者，为首的叫马尔凯塞·切西［Marchese Cesi］。他们的第一次聚会也是在秘密状态下进行的，后来被人

19 发现，因反抗而导致数月之后被解散。1609年，他们再次聚集在一起，这一次倒是比较顺利。1610年，波尔塔这位实验科学行家加入进来，1611年伽利

1 莫里［L.-F.A. Maury］，《旧时的铭文与文学院》［*L'Ancienne Académie des Inscr.et B.-L.* ］，巴黎，1864年，第28页。

2 我曾在我的《艺术科学手册》以及发表于《艺术科学目录》第49卷（1928年）中的一篇文章中详尽讨论了这一变化。

略也加入了进来。他们接下来的出版物由山猫眼学会印制，切西甚至可以在罗马学院［Collegio Romano］发表正式演讲。但是到1616年，教士对伽利略的反对开始产生了效力，情况又复如从前：切西离开了罗马。乌尔班八世［Urban Ⅷ］尽管很开放，但也没有保护这个学会；控告使伽利略沉默了，并使意大利一切进步的研究停顿了几十年，还累及山猫眼学会。它倒了台，直到1745年在里米尼、1801年在罗马重新开张。

只要新思想还只为少数人所有，就不可能转化为固定的形态。只有当许多人掌握了新思想并投身于其中，才能将其采纳为学院的纲领。由此看来，科学院的全盛期当开始于1650年，那时挫败教士对实验科学的抵制已成定局。在意大利，这一契机的标志是那不勒斯研究院［Neapolitan Accademia degli Investiganti］（1650年）以及更为重要的佛罗伦萨实验学会［Florentine Accademia del Cimento］（1657年）的成立。实验学会的创立者是后来的红衣主教，美第奇家族的利奥波德·威廉［Leopold William of Medici］以及他的兄弟托斯卡纳大公，他们给实验学会确定的任务是实验物理学与天文学的研究。该机构没有精心制订的规章，其会员也没有取什么绰号，这些表明了一个崭新的时代——启蒙时代——已初露曙光。该学院的第一部文集［Saggi］出版于1666年，具有很大的影响。尽管它的开端很有希望，但因内讧以及重要会员的退出，尤其是利奥波德王公的退出，于1667年终止了活动。在意大利诸城镇中，很快又有了若干类似的学院，但规模不大，只是地方性的。如果我们想要追踪发展的主流，就像我们在论述各语言学院时所做的那样，就必须立即离开意大利转向西方诸国。意大利在欧洲文明中的领导地位终结了。[1]

1　莫甘［G. Mauguin］，《意大利智性发展研究》［*Étude sur l' Évolution intellectuelle de l'Italie*］，1657—1750，巴黎，无年代。据梅伦德尔前引书所述，下列意大利学院受到佛罗伦萨实验学会的影响：罗马论坛学院［Simposiaci Rome］（1662年）、博洛尼亚遗迹学院［Traccia Bologna］（1666年）、罗马自然－物理学院［Fisico-Naturale Rome］（ca. 1677年）、罗马哲学－数学学院［Filosofico-Matematica Rome］（1677—1698年）、莱切探秘学院［Spioni at Lecce］（1683年）、布雷西亚爱奇学院［Filesotici Brescia］（1686年）、锡耶纳自然研究学院［Fisiocritici Siena］（1690年），以及公立的博洛尼亚研究院学会［Società dell' Istituto Bologna］（1714年）。

20 在建立皇家实验科学学院方面，罗杰·培根［Roger Bacon］与弗朗西斯·培根［Francis Bacon］的祖国——这是一个意味深长的事实——领先于法国。1662年，查理二世将一个民间学者与业余爱好者社团转变为促进自然知识的皇家学会，而这个民间社团早在1645年就在伦敦和牛津活动了。[1]皇家学会明确表示该团体将致力于“哲学研究，尤其是那些以具体实验来进行的哲学研究”。国王是该机构的会员，因此也就是英国贵族的合适的代表——这种情况可能源于法兰西学院的名誉会员［Membres Honoraires］。在这里无须详述皇家学会的第一个百年的活动，也无必要罗列诸如牛顿、哈雷、雷恩这样的早期著名会员。它对欧洲的影响甚巨，与姊妹学院法国科学院齐名，后者于1666年被授予皇家特许状。这又是在一段民间活动期之后官方加以确认的一个实例，可追溯到1640年或更早。笛卡尔、帕斯卡尔、加桑迪属于这个民间圈子，柯尔贝尔对它的关注是受到学者、业余建筑师佩罗［Perrault］的影响。[2]柯尔贝尔认识到他的重商主义计划可能会从该学院的研究工作中获益，故设法使其资金得以落实，用来购买实验所需的仪器设备与材料，并支付研究人员的薪水。刚开始时并未制订任何规章，只是到了1699年该学院获得了卢浮宫内的研究设施时，才订立了一个合适的章程［Règlement］。这个章程一直在使用，直至法国大革命将所有学院作为特权性的，因而也是反民主的机构予以取缔时为止。然而，出于法国民族特性的种种深层次的原因，21 即便是罗伯斯庇尔的政府似乎也已感到拥有某种学院体系的必要性。国立研究院［Institut National］明确以共和主义面目出现，实际上是以新名称对旧时若干学院进行重组。1815年路易十八恢复了它们的旧称，今天它们仍是法国公共生活中的强大力量。

与英法同时，德国亦掀起了建立科学院的运动。但在实行中央集权的法国与英国，真正重要的学院都是在首都发展起来的，而在德国学院却草创于

1 汤普森［Th. Thompson］，《皇家学会史》［*History of the Royal Society*］，伦敦，1812年，其范围更广泛的论述请参见奥恩施泰因［M. Ornstein］的《17世纪科学学会的作用》［*The Rôle of Scientific Societies in the Seventeenth Century*］，芝加哥，1928年。

2 莫里［L.-F. A. Maury］，《旧时的科学院》［*L'Ancienne Académie des Sciences*］，巴黎，1864年，第10页。

若干个中心城市。学院的起源仍是民间社团。从1622年到1625年，容吉乌斯［Jungius］在罗斯托克［Rostock］与一群同行和朋友一道工作，他的学院叫作探求者学会［Societas Ereunetica］。1652年，在施韦因富特［Schweinfurt］，自然研究学院［Academia Naturae Curiosorum］成立，于1672年获帝国特许状，1687年获学位授予权。现在它仍以利奥波德-加洛林学院［Leopoldinisch-Karolinische Akademie］的院名存在。与所有其他学院不同的是，它的院址随院长宅邸而迁移。在17世纪晚期，莱布尼茨这位巴洛克时代最博学的思想家开始领导了一场引入法国式学院体系的紧张热烈的宣传运动。大约在1670年他写了一本小册子，论建立德国学会的问题（《关于建立一个德国学会的思考》［"Bedenken von Aufrichtung einer Societät in Deutschland"］），而Society［学会］这个术语表明伦敦给他的印象之深刻正如巴黎。他指出"学会或学院"对于促进艺术与科学、对于一个国家将"贸易与商业及科学"结合起来——一种典型的重商主义论调——以及提高医学、外科学与化学水平的重要性。在出版了若干本这方面的书并做出种种努力之后，莱布尼茨最终引起了索菲娅·夏洛特［Sophia Charlotte］及她丈夫普鲁士腓特烈一世的兴趣。于是科学院［Academia Scientiarum］于1700年在柏林成立，首次将三所巴黎学院的任务熔于一炉。考虑的问题有："观察大自然中诸神的作品与奇迹，说明、描述和实施他们的创造发明、艺术作品、事务和教诲"，还要研究"全德意志的，尤其是我们国家的通史及基督教会史"。这所学院，一个真正辉煌的设想，发展成为腓特烈大帝的皇家科学与文学院［Académie Royale des Sciences et Belles Lettres］，后来又成为皇家普鲁士科学院［Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften］。[1]

22

1 冯·哈纳克［A.von Harnack］,《柏林皇家普鲁士科学院史》［*Geschichte d. Kgl. Preussischen Akad.d.Wissensch. zu Belin*］，柏林，1900年，第1—215页。利奥波德-加洛林学院：布赫纳［A. E. Büchner］,《神圣罗马帝国利奥波德-加洛林自然研究学院志》［*Academiae sacri Romani Imperii Leopoldino-Carolinae Naturae Curiosorum Historia*］，哈雷，1755年，以及诺伊格鲍尔［J. D. F. Neugebauer］,《德意志帝国利奥波德-加洛林自然研究学院的历史》［*Gesch. d. Kais. Leop.-Carol. Deutschen Akad. der Naturforscher*］，耶拿，1860年。莱布尼茨,《莱布尼茨文集》［*Die Werke von Leibniz*］，克洛普编，第1卷，第121页以下，131、142页；第3卷，第306页以下。

在柏林的这所学院之后，有大量类似的综合性学院接踵而来，全都脱胎于巴黎的范型。专制主义和重商主义在法国创造的学院体系，现在借启蒙运动之力量加以传布和宣扬。就本书的主要任务而言，这一情况可用来概括理性时代的政治家之所以相信并拥护学院的理由。因为在中世纪晚期，像吕贝克、布鲁日、佛罗伦萨等独立城市的力量已达到前所未有的强大程度，以至于对这个世界的兴趣、对事物及人的本质的兴趣以及对把握它们的种种方法的兴趣，开始遮蔽曾盛行于中世纪哲学中的超验论。科学领域中的哥白尼与莱奥纳尔多·达·芬奇，政治学领域中的马基雅维利，神学与哲学领域中的瓦拉和伊拉斯谟，这些伟人的名字便是这种新世界观的标志。同时，新教引导人们重视家庭、职业和经营，这与正统的中世纪精神是格格不入的。当人文主义将欧洲人的思想从盲目接受权威的禁锢中解放出来时，当新教使个人直接诉诸上帝时，科学也采用了归纳法并立即蓬勃发展起来。开普勒、伽利略、笛卡尔、牛顿和莱布尼茨的发现就是实验研究新精神的成果。他们寻求真理并掌握了真理，这真理独立于宗教教条，同时其本身作为人类智慧与优越性的证明而获满足，并可非常实际地用来控制大自然。知识就是力量；培根教导的这条原理渗透于大部分启蒙时代所撰写的科学著作之中。现在，旨在发现具体数据的研究工作很容易适应于某种组织形式。17世纪人们认为这样的思路在科学、历史、法律或哲学领域中都是理想的、实用的，只有通过各方综合努力才能最有效地取得进步。所以，学院是时代哲学精神的一种适当的表现。同时，由于各国现在对人类活动的每个领域中科学的力量以及民族事业的重要性深信不疑，所以它们必定要积极重视以学院方式组织起来的研究团体。于是下列情况便发生了：今天大多数有名的科学与文学院都建立于启蒙时代，即1710至1810年间：1713年马德里（其目标是出版一本标准的西班牙语词典），1720年里斯本，1726年圣彼得堡，1739年斯德哥尔摩，1744年费城，1752年哥廷根，1752年哈勒姆，1759年慕尼黑，1766年莱顿，1772年布鲁塞尔，等等。这些学院中有的专门研究数学与物理学，有的研究哲学和历史，但随着时间的推移，将这两个“班”综合起来越来越成为通常的模

式。现在，如果有人读到“维也纳学院”，他会毫不犹豫地将它与一个政府机构挂上钩，它遴选出的杰出学者，是科学、历史和哲学研究中最高水平的代表。

除非你将“维也纳学院”与一所美术学院联系起来。这种联想同样有它的道理，因为我们在上文已一步一步追溯了“学院”这个词在若干个世纪中的词源发展情况，而现在我们所用的这个术语包括了两种形式，它既指科学与文学院，又指美术学院。在导论这一章中，我们从总体上勾画出各种学院谱系的轮廓：从意大利文艺复兴时期它们最初以人文主义者民间聚会的形式出现，到手法主义时期最早的学院规章和财政制度，再到柯尔贝尔服务于专制主义的学院体系的伟大构想，直至这一观念在整个欧洲的传播。

24

下面的五章将以类似的方式讨论美术学院，描述与说明它们的起源与发展，时间上从标志着人文主义学园开端的同一时刻，一直到当今为止。[1]

1　似乎尚未有详细记述科学与文学院发展历史的著作问世。加布里埃利［G.Gabriali］论述此主题的著述（《意大利的学院与图书馆》［*Accademie e Biblioteche d' Italia*］，第1卷，1927—1928年；《意大利百科全书》［*Enciclopedia Italiana*］，第1卷）以及阿克塞尔·冯·哈纳克［Axel von Harnack］的《科学图书指南》［*Handbuch der Bibliothekswissenschaft*］中的简述（第1卷，莱比锡，1931年，第854页以下）尚不足为论。拉韦［P. O. Rave］和莱曼［E. H. Lehmann］的《美术史专业辞典》［*Reallexikon zur Kunstgeschichte*］第1卷（第242—263栏，莱比锡，1934年）中有关早期科学院及美术学院的综述言出有据，但很简短。

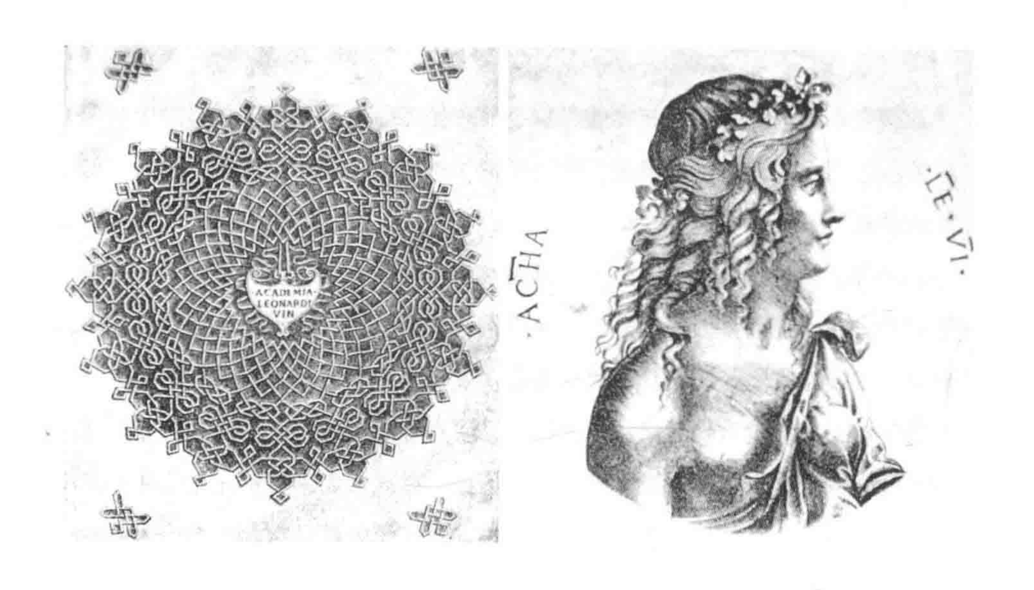


图1、图2 两幅铜版画，莱奥纳尔多·达·芬奇或他的学生作。画上分别题有ACADEMIA LEONARDI VIN(ci)和ACH(ademi)A LE(onardi) VI(nci)［莱奥纳尔多·芬奇学院］的铭文



图3 费德里戈·祖卡里：自画像，罗马，圣路加美术学院



图4 乔治·瓦萨里，木刻，出自瓦萨里《名人传》第2版

第二章

从莱奥纳尔多·达·芬奇到圣路加美术学院（16世纪）

已知一位艺术家与Academy这个词相关联的第一例，出现在饰有交织绳纹图样的六幅铜版画（图1）以及一幅表现了头戴花冠的少女侧面像的铜版画上（图2）。所有这些铜版画的构图都不相同，缩写也不一样，但都写有“莱奥纳尔多·芬奇学院”[Academia Leonardi Vinci] 的铭文。[1] 由于围绕这所学院的争议颇多，所以一本讲述美术学院历史的书得首先对它做出说明。

莱奥纳尔多的名字出现在画面上。如果能证明这些铜版画是在他去世后的某一时间有人伪造或制作的，那么像乌齐埃利 [Uzielli] 和埃雷拉 [Errera] 所持的那种完全否定这一学院存在的观点才能成立。[2] 然而，没有人能证明这一点，而且事实上这些铜版画的风格以及瓦萨里对它们的描述已

---

1 欣德 [A.M. Hind] 首次将这些铜版画发表于《柏林顿杂志》[*Burlington Magazine*]，第12卷，1907—1908年；卡拉比 [A.Calabi] 撰写了一篇更详尽的配有插图的文章，载《艺术学报》[*Bollettino d'Arte*]，第2版，第4卷，1924—1925年。

2 乌齐埃利，《莱奥纳尔多·达·芬奇研究》[*Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*]，第2版，都灵，1896年，第341页以下，以及第496页以下；埃雷拉，《艺术评论》[*Rassegna d'Arte*]，第1卷，1901年；《比利时皇家考古学院年鉴》[*Annales de l'Acad. Roy. d'Archéol.de Belgique*]，第53卷，1914年；参见索尔米 [E.Solmi]，《莱奥纳尔多·达·芬奇》(*L. d. V.*)，佛罗伦萨，1900年，法瓦罗 [A.Favaro] 的文章，载《科学》[*Scientia*] 第10卷，1916年，以及欣德，前引书。欣德先生将这些“结”解释为“学术训练”[“academic exercises”]，这一观点是不能接受的。在严格意义上的美术学院与学院艺术教育标准出现之前，并没有在此意义上使用academic一词的证据。

表明，这些铜版画与莱奥纳尔多有着密切的联系，而瓦萨里的描述则是基于莱奥纳尔多喜爱的学生弗朗切斯科·梅尔齐［Francesco Melzi］提供的证据。它们即便不是莱奥纳尔多的作品，至少也是出自于他的画室，而且可以放心地认为是由他设计的。至于它们的年代，少女头像似作于15世纪末的若干年

26

间，[1]而那幅“结”的制作年代当早于1520年，因为已知丢勒曾临摹过它们，而且他在1520/1521年的佛兰德斯日记中曾提到他的这些临本。但因为莱奥纳尔多死于1516年，故这个年代就没有什么意义了。如果我们接受1507年左右这一年代，便有了一个更早的时间上限，这一点是谢雷尔［Scherer］和温克勒［Winkler］提出的，理由是泰森藏品［Tyssen Collection］中的丢勒作品《耶稣在博士们中间》［Jesus amongst the Doctors］与莱奥纳尔多的某些素描存在着相似的特征。[2]

即便如此——不论丢勒设计他的“结”是在1507年前后还是（似乎更有可能）在为马克西米连皇帝［Maximilian］工作期间，这个问题都无助于确定他购买铜版画原作的年代，也不能解释这些铜版画的来源及意义。不过，它们一致地证明了这些铜版画是莱奥纳尔多时代的作品。一旦承认了这一点，就很难否认画中铭文所指事物，即以莱奥纳尔多·芬奇命名的某个机构的存在。埃雷拉关于“没有任何学院是由艺术家创立的”的说法完全是基于对湮没无闻之事所作的推论［*argumentum ex silentio*］：没有任何地方提到过这家学院，所以它不可能存在。但是，这一推论——奥尔斯基［Olschki］正确地回应道——反映了关于15世纪学院的一种错误观念。如果我们参照本书第一章所讨论的内容，即可以说，有关皮奥、普里乌利、利维亚诺和其他人的学院的记载亦是凤毛麟角，保存下来纯属偶然。因此，现存文献未有记载不能作为否定一个学院存在的论据。当然，若将莱奥纳尔多的学院描述成

1 克里斯特勒［P. Kristelle］在他的《铜版画与木刻版画四百年》［*Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhrnderten*］一书中讨论了这组画，见关于15世纪的一章，第4版，柏林，1922年，第196—197页。

2 《大艺术家》［*Klassiker der Kunst*］，第3版，1928年。陶辛［M. Thausing］也提出了相同的年代，《丢勒》，莱比锡，1876年，第274页。

如山猫眼学会或秕糠学会那样的正规机构，将这些铜版画当作它的入场券或图书馆藏书签，就是另一码事了。这里，乌齐埃利和埃雷拉犯了一个错误，甚至像弗朗西斯科·马拉古奇·瓦莱里［Francesco Malaguzzi Valeri］这样的米兰文艺复兴专家在1923年亦犯过这种错误。瓦莱里在他的《摩尔人卢多维科的宫廷》［*La Corte di Lodovico il Moro*］第4卷中称莱奥纳尔多的学院为"Accademia degli Studi a Milano"［"米兰研究学院"］，对其创建年代和章程未流传下来表示遗憾，并且——根据科里奥［Corio］的《米兰史》［*Storia di Milano*］中有关篇章的错误解释——给出了若干教师的名字。

然而，相信莱奥纳尔多学院的存在并不意味着对与它有关的任何传闻都信以为真。从我们所了解的文艺复兴时期所有学院的情况来看，它极可能只是一个业余爱好者的非正式聚会，就像那不勒斯的篷塔尼亚学院［Pontaniana］。那不勒斯这所学院是以其最负盛名的会员的名字来命名的，所以莱奥纳尔多即便不是这个米兰团体的创建者便是它的发起者。而且，正如人们提到篷塔尼亚学院时并非总是说人名甚至学院名称，所以现在可以有把握地说，经常被人引用的那段出自卢卡·帕乔利［Luca Pacioli］的《神圣比例》［*Divina Proportione*］一书中的文字，指的就是莱奥纳尔多·芬奇学院。如我们所知，帕乔利向读者讲述了一次"值得称颂的科学竞赛"，这发生在1498年2月9日米兰卢多维科·斯福尔扎［Lodovico Sforza］的城堡中，有众多教会与世俗学者、神学家、医生、占星家、律师参加，尤其还有"最聪颖的建筑师和工程师以及对新奇事物孜孜以求的发明家"莱奥纳尔多·达·芬奇。[1]如果我们以这里所暗示的意义来理解，这就是当时唯一提到米兰这个学院的一段话。因为科里奥的《米兰史》中所说的不止一次讨论过的那段话，与莱奥纳尔多的学院没有任何关系，德拉·托雷［Della Torre］和塞德利茨［Seidlitz］已无可辩驳地证明了这一点。尽管如此，在此再次提到科里奥的名字，只是因为最近休达［Suida］甚至奥尔斯基又使过去对他的话

1　温特贝格［C. Winterberg］编，《美术史原始资料汇编》［*Quellenschriften für Kunstgeschichte*］，第2版，第2卷，维也纳，1896年，第32页。

的误解复活了。[1]

28 总之，可以说这些铜版画证明了莱奥纳尔多·芬奇学院的存在，出自帕乔利书中的这段文字以及它与当时其他学院的相似性足以明确它的特点。顺便说一句，我们所赞成的这种解释绝不是什么新的观点，这与明茨［Müntz］和奥尔斯基提出的观点是一致的。[2]明茨说它是“在研究与鉴赏方面志同道合的人所参加的自由聚会”，而奥尔斯基补充说，根据莱奥纳尔多的特殊兴趣以及帕乔利对“duello”［“竞赛”］的描述，这个学院可能特别倾向于科学研究。

然而，完全可以理解的是，学者们已欣然接受了对莱奥纳尔多·芬奇学院的另一种解释。这是以一位伟大艺术家命名的学院，那么，后来的作家将它说成是他们（与我们）时代意义上的一所美术学院不是再自然不过了吗？因此在17世纪初，首先提及这所学院的作家博尔希埃里［Borsieri］将它说成是一所建筑学校，但他给出的细节杂乱无章，不能作为某种理论的证据。[3]唐·安布罗焦·马泽恩塔［Don Ambrogio Mazenta］与博尔希埃里生活在

29 同一时代，他是第二个提到莱奥纳尔多学院的人。他更笼统地提到一个机构

---

1 塞德利茨，《莱奥纳尔多·达·芬奇》，柏林，1909年，第1卷，第437页；奥尔斯基，前引书，第1卷，第243页；休达，《莱奥纳尔多》，慕尼黑，1929年，第112页。这里所涉及的一段文字出自科里奥的《米兰史》，第3卷，米兰，1857年，第456页。该文写道：“Nondimeno in quel tempo erano tanto coltivate le virtù, che s'era desta tanta emulazione tra Minerva e Venere che ciascheduna di esse cercava di ornare quanto più poteva la propria scuola. A quella di Cupido da ogni lato accorrevano bellissimi giovani...Minerva anch' essa con tutte le proprie forze cercava di ornare la sua gentile accademia.”［“然而在那时，他们很注重德行的培养，在密涅瓦会与维纳斯会之间竞相仿效，两者都尽最大可能美化装饰自己所属的专门学校。许多非常优秀的年轻人赶往丘比特之地……连密涅瓦会本身也使出浑身解数去装饰自己崇高的学院。”］前一句中的“accademia”［学院］与“propria scuola”［专门学校］相关联，所以以下这一点便不容置疑：“sua”指的是“Minerva”［密涅瓦会］，其意思有如加莱奥托·德尔·卡雷托［Galeotto del Caretto］致伊莎贝拉·德·埃斯特的信（写于1498年）中所言，在信中他赞扬她拥有“tutta l'Achademia di parnasso in questa città di Mantova”［“曼图亚这座城市中的所有帕尔纳索斯学院”］（参见梅伦德尔，前引书，第5卷，第90页）。

2 明茨，上引书第229页；奥尔斯基，前引书，第1卷，第239—251页。

3 鉴于那段出自博尔希埃里的《米兰贵族补遗》［*Supplemento della Nobiltà di Milano*］（米兰，1619年，第57页以下）中的文字在有关莱奥纳尔多的文献中从未被正确地引用过，故在此给出全文：“Furono già in Milano due Accademie di molto nome per l'architettura, l'una e l'altra sotto i ducati de' Visconti e de' Sforza. Cominciò la prima verso l'anno 1380...La seconda cominciò verso il 1440 sotto il ducato di Francesco Sforza, il qual non（转下注）

"在卢多维科·斯福尔扎的领导下成立，其宗旨是美化其侄儿乔万尼·加莱亚佐以及其他米兰贵族的各种美德"。[1]马泽恩塔那时已从梅尔齐的儿子那里得到了这一信息，而这段文字就是根据这信息写的，所以20世纪编辑梅尔齐的《笔记》[*Memorie*]的编者感到有理由相信他。他在一处称莱奥纳尔多学院是一种"无拘无束的朋友聚会"，而在另一处则称之为"热爱教学的艺术家的聚会"。甚至塞德利茨亦拿不准。尽管他首先列举了若干论据以支持学院只是人文主义者与廷臣聚会的观点，但又说："它或许有一所学校……是对的"，并接着补充说，由此看来应该相信，第一个将academy这个词运用于一所艺术学校的是莱奥纳尔多"或他的一位朋友，如帕乔利"。

（接上注）contento di quel progresso, che s' era fatto nella prima, benche si servisse pur di Bramante, v' introdusse Leonardo da Vinci, il quale lasciò quasi perciò l'attender alla pittura...Quinci riuscirono assai buoni architetti Gio. Pietro detto Gio. Pietrino, Trofo Monzasco, Gio. Ambrogio Bevilacqua, Francesco Stella e Polidoro da Caravaggio, che Furono tutti anco pittori eccellenti. N' hebbe la cura per molti anni Antonio Boltrafio, di cui vanno attorno molte oprer...che sono...stimate di Leonardo.…In questa Accademia cominciò lasciarsi la minuta architettura e ripigliarsi la soda riuscendovi chi seppe alfine mutar i fiori spezzati nelle cornici compiute e le finestre lunate nelle quadre. Allhora si fece regolarmente la pianta della Madonna di S. Celso e d' alcune altre chiese di Milano, che hanno alquanto del mestoso. Credono molti architetti che uno di questi Accademici fosse Pellegrino de' Pellegrini, ma egli divenne eccellentissimo in quest' arte per lo studio fatto in Roma sopra i tempi antichi...Ho io stesso vedute gia nelle mani di Guido Mazenta diverse lettioni di prospettiva, di macchina e di edificii, scritte in caratteri francesi, benche in favella italiana, che erano gia uscite da questa Accademia e s' attribuivano anzi al medesimo Leonardo...Non ha molto tempo ch' un altra Accademia per l'architettura fu istituita a Milano da Gio. Battista Galliani..."［"在米兰已有两所有名望的建筑学院，这些学院是在维斯孔蒂和斯福尔扎公爵的管辖之下。第一所学院约于1380年开办……第二所在弗朗切斯科·斯福尔扎公爵主持下约于1440年成立。尽管前面这所学院主要是因布拉曼特的需要而建立的，但公爵并不满意于其进程，在第二所学院，专心致志于绘画的莱奥纳尔多·达·芬奇曾经在那里居留过……但从此处培养了许多非常优秀的建筑师，如被称为小彼得罗的乔·彼得里诺、特罗福·孟扎斯科、乔·安布罗焦·贝维拉夸、弗朗切斯科·斯贴拉和波利多罗·达·卡拉瓦乔，他们同时也是很卓越的画家。这里安东尼奥·波尔特拉菲奥曾经照料了许多年时间，这里许多作品被认为是达·芬奇的……在这所学院中，开始留下建筑手稿，并收集那些能够改变上楣组合的碎花及方形框中的月形窗的设计图。在那时，圣切尔的圣母教堂和一些米兰教堂的平面图被按一定程式绘制着。很多人相信其中有一个学会会员是佩里格里诺·德·佩里格里尼，不过他在这些艺术中变得非常杰出是因为他在罗马所做的古典研究……我自己亲眼在圭多·马珍达手中见到过许多不同的机械与建筑的透视图，写有法文，虽然意大利文版本已经在这个学院出版了，这些图甚至被看作是出自莱奥纳尔多之手……另一所是乔巴蒂斯塔·加利亚尼在米兰所建立的建筑学院，它没有多长时间……"］

1　这似乎是这所学院成立的说得通的理由，詹加莱亚佐［Giangaleazzo］的年代（1469—1494）亦与之相吻合。相类似的有一百年后成立的佛罗伦萨费迪南多学院［Accademia Ferdinandea］，以承担费迪南多大公［Grand-Duke Ferdinando］儿子的教育（参见原书第11页，注1；梅伦德尔，前引书第1卷，格拉马蒂卡［L. Grammatica］编）。

如果塞德利茨这个观点是正确的，那它在我们这里将是极其重要的，是立论的基础。所以必须对其做更严格的检验。可是一旦试图这样做便很快会注意到，没有任何真凭实据。没有任何直接的证据支持塞德利茨的假设。因为，印有莱奥纳尔多·芬奇学院铭文的铜版画制作于莱奥纳尔多的工作室

30 这只是个证据，为什么这就意味着这个学院一定是师生的共同事业？为什么（如克里斯特勒［Kristeller］所说）有人将这些铜版画说成是“莱奥纳尔多·芬奇学院的”作品，“又假设这所学院是莱奥纳尔多建立的”？[1]

其实，如果没有多条充足的理由便假定今天被称作美术学院的机构就发源于莱奥纳尔多的身边，就不会有一个美术史家冒险将这种假说当真。收入所谓的《绘画之书》［“Libro della Pittura”］[2]中的莱奥纳尔多的艺术理论与他之前及他当时流行的艺术观念和实践相对立，恰如新人文主义学院思想与占主导地位的老经院大学的教条格格不入。莱奥纳尔多主要致力于将绘画从一种手工技能提升为科学，他要揭示“绘画的科学原理”。他赞颂绘画艺术是“宝贵的与独一无二的”，是“献给上帝的祭品”，因为它是“disegno”［“赋形”］的艺术，没有它科学便不能存在。尤其是他发现了名副其实的科学，即“从数学证明”开始、基于“实验，没有实验任何事情都不能确定”的科学。[3]

然而，为绘画艺术在自由艺术［*artes liberales*］中争取一席之地，就意味着将绘画艺术从工匠手艺中划分出来，从明确的社会体系中划分出来，而

1 克里斯特勒，前引书，第197页。在施密特［Schmitt］的《专业辞典》［*Reallexikon*］（前引书）中所收的拉韦与莱曼所撰词条中，这所学院亦即是指莱奥纳尔多的学校。甚至连奥尔斯基也似乎拿不定主意。在第246页上他提到了“die gelehrten Diskussionen, die in Seiner Werkstatt und am Hof des Fürsten stattfanden”［“在他的作坊中以及在王公宫廷中举行的学术讨论”］（参见第250页）。

2 路德维希［Ludwig］编的《美术史原始资料汇编》，第15—18卷，维也纳，1882年，以及里希特［J. P. Richter］编的《莱奥纳尔多·达·芬奇笔记》［*The Literary Works of Leonardo da Vinci*］，伦敦，1883年，第2卷。我宁愿在下面两条注释中引用路德维希书中的内容来说明他作品的布局。我们正在讨论中的若干段文字，在里希特书中Nos. 482以下；654、655、19，等等。关于莱奥纳尔多的理论，除了塞德利茨和其他传记作家之外，参见施洛塞尔［J.von Schlosser］《艺术理论》［*Die Kunstliteratur*］，维也纳，1924年，第140页以下；德雷斯德纳［A.Dresdner］的《艺术批评史》［*Geschichte der Kunstkritik*］，慕尼黑，1915年，第71页以下。

3 路德维希，前引书§4（vol. 18，No.2），§8（vol. 18，No.8），§12（vol. 18，No.13），§10（vol. 18，No.10），§1（vol. 18，No.1）。

在中世纪绘画艺术正是凭借着这种社会体系获得了繁荣。莱奥纳尔多知道过去的这一情况，并乐此不疲。“若将绘画逐出自由艺术之外”，他写道，“就该为之悲哀了。”要将“绘画置于机械艺术之中”对他来说简直是可憎的罪行。若以手工艺来称呼艺术，则是个“粗俗的名称”。因此他不承认石雕是一门“科学”，而称它是一种“最为机械性的技艺”，因为“它使劳动者汗流浃背，疲惫不堪”。[1]

31

手工艺被说成是可鄙的苦役，绘画被说成是科学。如果这些信条能被公众接受的话，必定会对艺术家的社会地位产生强烈的影响。然而单单艺术家是不可能取得成功的，得靠同代作家的帮助。人文主义者在说明什么是他们心目中真正的古代事物时，开始称赞个别艺术作品与单个艺术家，评价之高，与作为低下工艺的中世纪绘画与雕刻传统不可同日而语（彼特拉克、维拉尼［Villani］、法西乌斯［Facius］，等等）。因此，在15世纪，将艺术家禁锢于原先社会等级的束缚已处处松动了，豪华者洛伦佐对贝托尔多［Bertoldo］或卢多维科·斯福尔扎对莱奥纳尔多的态度，与他们及同时代其他王公贵族对其宫廷诗人与学者的态度，已没有什么区别了。[2]

然而，在这些艺术家所享有的社会尊崇与盛期文艺复兴赞助人欣然赐予他们最伟大的大师的社会荣誉之间，还有着很大的区别。莱奥纳尔多在到了法兰西斯一世的宫廷时亲身经历了这种变化。只有到了这里，艺术家才享

32

---

1 路德维希，前引书，§27（vol. 18，No.30），§23（vol. 18，No.27），§35（vol. 18，No.36）。其他贬低石雕的话：§36（vol. 18，No.37）。在正文中给出的引文里，“scacciata”［“逐出”］一词点出了人们对文艺复兴的一种普遍的误解。若绘画被逐出“自由艺术”，那么它一定曾是一门自由艺术。人们普遍相信希腊人十分尊崇他们的艺术家，这一观点被出自普鲁塔克著作中的一段著名的话所完全击溃：*χαίϱοντες τω εϱγω του δημιουϱγου καταφϱονουμεν*［我们乐于看低这手艺匠人的活儿］。参见德雷斯德纳，前引书，第1章；年代较近的有施韦策［B.Schweitzer］的《古典时期艺术家的培养与艺术家的观念》［*Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*］，海德堡，1925年。

2 关于贝托尔多，参见博德［W. von Bode］的《贝托尔多》［*Bertoldo*］，弗赖堡，出处同上，1925年，第10页以下。同样可以表明，15世纪初期的理论家们已预示了莱奥纳尔多理论的某些方面。例如，阿尔贝蒂称画家“quasi...un altro iddio”［“几乎是……另一个上帝”］（《美术史原始资料汇编》，第11卷，维也纳，1879年，亚尼切克［H.Janitschek］编，第88—89页），并以令人惊讶的科学与现实主义态度给绘画下定义（出处同上，第69页）。

有了他应享有的尊敬与崇拜，这是与他的理论相吻合的。拉斐尔在利奥十世宫中亦享有同样特殊的地位。瓦萨里告诉我们，他生活得更像一位王侯而非画家。查理五世封提香为帕拉汀伯爵［Count Palatine］。不过米开朗琪罗的生平最能说明艺术家社会地位的新概念。还是一个小男孩时，米开朗琪罗就跟父亲和叔父说想当一名画家，他“不受待见，并时常受到莫名其妙的打击”，因为画家职业要低于这个具有公民传统的佛罗伦萨家庭的抱负。事实上，米开朗琪罗一开始必须到吉兰达约［Ghirlandajo］画坊中当一名普通学徒，那时他父亲已决定随他去了。然而洛伦佐·德·美第奇很快对他有了兴趣，准许他进入他的府邸并一同进餐。所以，米开朗琪罗是在中世纪行会生活的束缚之外成长与发展起来的。他名声日增，自尊心膨胀起来。在洛伦佐的宫廷中他只是个门人，后来在尤利乌斯二世宫中他感觉到自己是个独立的人，非常清楚自己艺术的价值。所以，当他就一件关系重大的事情要求觐见教皇而被拒绝，并感到被前厅的奴仆有意怠慢时，他立即离开罗马，一去不回。在写给尤利乌斯的信中——他至少如此斗争了30多年——他写道，若接受他的某些条件他才愿意回去。如若不然，教皇则不要指望再能见到米开朗琪罗。后来他们和解了，尤利乌斯与米开朗琪罗都没有作实质性的让步。米开朗琪罗回到了罗马，未受惩罚，而是荣誉有加。这一事实决定性地加强了他的地位。他后半辈子的声誉远远超过了早先任何一位艺术家。阿里奥斯托［Ariosto］吟唱道：“Michel più che mortal, Angel divino.”［“米开尔与其说是凡人，不如说是神圣的天使。”］在阿雷蒂诺［Aretino］、切利尼［Cellini］、帕拉第奥［Palladio］、瓦尔基［Varchi］、比翁多［Biondo］的著作中，他成了“il Divino”［“神人”］。“无与伦比的画家、独一无二的雕刻家、完美无缺的建筑师、卓越超群的诗人和最神圣的鉴赏家”之类的传记在他生前出版，强大的城邦统治者若能弄到他的一件作品便会引为自豪。[1]

33

1 拉斐尔，见米拉内西版瓦萨里《名人传》，第4卷，第384页。米开朗琪罗要成为一名画家的热切愿望及其结果：康迪维，《米开朗琪罗传》(*Le Vite di M.B.*)，弗雷［K. Frey］编，柏林，1887年，第14页。米开朗琪罗的学徒凭照：拉斐尔，前引书，第8卷，第138页。与尤利乌斯二世绝交的来龙去脉：(转下注)

如果米开朗琪罗本人未将自己的行当看作从根本上有别于他的前辈即15世纪画家与雕刻家的话，他就不可能在周围的人群中、在他为之工作的人中赢得无与伦比的崇敬，也不能保持这种敬意。在写于1548年5月2日的一封信中，他禁止他的侄子在信中称他为“雕刻家米开朗琪罗”，他又说，“人们只知我是米开朗琪罗·博纳罗蒂”，“因为我从来就不像以此为生的人那样是什么画家或雕刻家。”这样的责备反映出米开朗琪罗引为自豪的不仅是一位艺术家，更是古老名门的出身，但在他身上这两者合而为一。康迪维［Condivi］告诉我们，米开朗琪罗常说他要收年轻贵族为徒而不收平民，因为绘画对他来说，就像对莱奥纳尔多一样，不是手工技能，而是精神表达，恰如诗歌。在他的一封书信中有一句话：“si dipinge col cervello e non colla mano.”［“画画用脑而非手。”］强调这一点是重要的，因为根据当时目睹他拿着凿子工作的同时代人所了解到的情况来看，这位脾气暴躁的工匠在工作时完全不图舒适，在困难面前从不退缩。他自己的徒弟当然不是什么学生，而是学徒。莱奥纳尔多的著作只有少数人了解，而米开朗琪罗的个人地位与名声无疑更有助于创造一种新的概念：这个世界受惠于艺术家。米开朗琪罗对于将雕刻视为一门自由艺术的观念产生了影响，这种影响最重要、最突出的证据是保罗三世的两件自主敕书［Motupropri］，一件年代为1539年3月3日，另一件为1540年1月14日，迄今为止研究米开朗琪罗的作家似乎尚未认识到它们的重要性。保罗三世曾降旨：“雕塑家就如学者和科学家，是自然事物神圣原则的模仿者和其他领域的人物塑像的再现者”，他们“往往自由自在地不受石匠或大理石手艺人的法则戒律的约束”，而且将下述这一点作为他唯一的理由，“他是天使米迦勒的爱子，拥有卓越的灵魂与天赋的才能，在我们时代的整

34

（接上注）弗雷，《米开朗琪罗书信集》［*Die Briefe des M.B.*］，柏林，1907年，第171页；阿里奥斯托［Ariosto］，《疯狂的罗兰》［*Orlando Furioso*］，第33篇，诗第12首；阿雷蒂诺，《博塔里－蒂柯齐书信集》［*Bottari-Ticozzi, Raccolta di Lettere*］，罗马，1754年以后，第3卷，第86页以下。“无与伦比的画家”等：瓦尔基，《对画家和雕刻家的训导》［*Lezioni sopra la pittura e scultura*］，1546年，《作品集》［*Opere*］，的里雅斯特，1859年，第2卷，第627页。

个雕塑界享有崇高的地位”。[1]

对艺术家社会地位的新看法必然引发艺术教育的新设想，因为到米开朗琪罗的时代中世纪的教育方法依然没有改变。[2]一个男孩在12岁时便可进入一位画家的作坊当学徒，在两至六年的时间里必须学会从研磨颜料到制备素描与绘画基底的所有事情。同时他还必须干师傅家的所有杂活。学徒期满后他可作为熟练工外出游历，再过若干年便从当地画家行会或画家所属同业公会获取师傅证书，从而成家立业，做一名独立的画家。我们现在必须回到莱奥纳尔多的理论上来。不用说，他反对这种教育制度，正如他反对将艺术视为手工艺的观念。他对初学者的首次忠告无疑是有意识地与那时司空见惯的现象唱反调，他说：“首先研究科学，然后继续从事由科学引出的实践。”因为“那些喜欢不凭科学而从事创作的人就像没有舵或指南针而出海的船夫一样”。其结果是，一套新的、在那时绝对是革命性的教学方案被制订出来了。透视是第一个教学科目，接着要引导学生学习比例理论与实践，然后临摹老师的素描，画浮雕素描和写生素描，最后从事本人的艺术实践。[3]

---

1 **米开朗琪罗写给侄子的书信**：弗雷，前引书，第213页。康迪维，第57章（弗雷编），前引书，第208页。**“用脑”而非“用手”**：弗雷，前引书，第162页。关于目睹米开朗琪罗工作的同时代人，参见布莱兹·德·维格纳雷［Blaise de Vigenère］（尤斯蒂［C.Justi］）《米开朗琪罗》，第1卷，莱比锡，1900年，第383页）。**自主敕书**：由施泰因曼［E.Steinmann］印刷，《西斯廷礼拜堂》［*Die Sixtinische Kapelle*］，第2卷，慕尼黑，1905年，附录2（波加策尔［H. Pogatscher］作），第753—757页。米开朗琪罗要恢复艺术为一种有教养的职业的愿望，是基于对希腊人情况的普遍误解。上文已提到，文艺复兴时期的作家们将古代看作是艺术家被充分承认的时代。在瓦特莱［Watelet］1785年左右为《百科全书》［*Encyclopédie*］所撰写的词条中（在“艺术家”词条下）仍可看到这个错误。

2 关于这些情况参见梅德尔［J. Meder］令人赞赏的《手绘图画》［*Die Handzeichnung*］（维也纳，1919年，第209页以下）中资料完备的说明，更专业化的资料见胡特［H.Huth］的《晚期哥特式的艺术家与作坊》［*Künstler und Werkstatt der Spätgotik*］，奥格斯堡，1923年。

3 路德维希，前引书，§54（vol. 18，No.54），§80（vol. 18，No.53）。关于这份教学大纲的关键引文是：“Il giovane debbe prima imparare Prospettiva; poi le misure d'ogni cosa, poi di mano di bon maestro, per assuefarsi a bone membra; poi da naturale, per confermarsi la ragione delle cose imparate, poi veder un tempo di mane di diversi maestri; poi fare habito a metter in pratica et operare l'arte”［“为了熟知事物之优良的方面，年轻人首先必须学习透视画，学习每一种物体的尺寸，其次学习大师的手法。为了确定已学到的事物的比例，要从自然中学习。然后观看不同大师的手法一段时间，最后去实践与创作艺术品”］（路德维希，前引书，第15卷，第104页）。“Il pittore debbe prima suefare la mano col ritrarre disegni di mano di boni maestri, e, fatta questa suefatione col giuditio del suo precettore, debbe di poi suefarsi col ritrarre cose di rilievo bene.”（转下注）

显然，这种教育体系的主旨总体上与莱奥纳尔多的理论体系相同。艺术要与手工艺相脱离，画家要学习的知识多于技能。现在这种关于艺术家的新概念必然带来了关于公众的新概念。在中世纪的艺术供求体系中，鉴赏家是不可能存在的，艺术家遵照赞助人的要求行事，无论他是王侯还是市民。然而，莱奥纳尔多教学法是要鉴赏家跟着艺术家的直觉走，并要学习鉴赏新风格之审美价值所必备的辨别力。当米开朗琪罗由于将洛伦佐·德·美第奇与朱利亚诺·德·美第奇雕刻得与真人完全两样而遭人责备时，他的回答是，一千年之后无论如何也不会知道他们长什么样。[1]在这里，我们看到的是这位伟大艺术家对公众及公众欲望的藐视，而这种藐视后来成了19世纪及20世纪的特色。艺术家的唯一意图是要表达自己的视觉形象，而公众必须欣赏他，要么就别理他。所以，画家或雕刻家所能依靠的公众在数量上减少了，但获得了价值；画家与雕刻家在社会保障方面有所失，却在社会地位上有所得。米开朗琪罗不再受行会清规戒律与特权的摆布，但突然发现自己夹在两个阶层之间而陷入险境，其地位与那些不得不在宫廷中讨生活的人文主义者相类似。从此往后的数个世纪，社会的不确定性维持着艺术家的特权。在莱奥纳尔多和米开朗琪罗的理论中，第一次可以看出波希米亚式生活方式的自豪与痛苦。

36

（接上注）[“画家首先必须在以他的导师的评鉴为准则的条件下去熟练掌握大师描绘手法的技法，然后去描绘重要的事物。”]（路德维希，第118页）“Ritrarre prima disegni di bono maestro fatti coll' arte sul naturale e non di pratica; poi di rilievo, in compagnia del disegno, ritratto da esso rilievo; poi di bono naturale...” [“首先临摹大师的自然素描写生，而不是自己对自然写生，其次是画浮雕的素描写生，最后是对自然之物画素描写生……”]（路德维希，第140页）

1　尼科洛·马尔泰利［Niccolò Martelli］致罗加斯科［Rogasco］的信，写于1544年7月28日（参见《尼科洛·马尔泰利重要书信集》[*Il primo libro delle lettere di Nicolo Martelli*]，佛罗伦萨，1546年）。施泰因曼的米开朗琪罗传记中曾提及这封信。我得将这段话的准确措辞归功于维特科夫博士［Dr R. Wittkower］，原文如下：“Michelangelo...non tolse dal Duca Lorenzo, ne dal Duca Giuliano il modello apunto come la natura gli avea effiziati e composti, ma diede loro una grandezza una proportione un decoro una gratia uno splendore qual gli parea che piu lodi loro arrecassero, dicendo che di qui in mille anni nessuno non ne potea dar cognitione che fossero altrimenti...” [“米开朗琪罗……并未将朱利亚诺公爵与洛伦佐公爵模仿成他们本来应有的样子，他赋予他们伟大、匀称、庄严、优雅、华美。他感觉比他们本人更值得赞赏。他说，在一千年之后，没有人能够判别是否是他们……”]

很清楚，由莱奥纳尔多创立的这种理论呼唤着学院教育，因此那些铜版画上的“莱奥纳尔多·芬奇学院”被学者们视为一所美术学院，就再好理解不过了。然而，必须再次指出，这样看并无充分的理由，人们唯一感到可迁就的是，在一位既是艺术家又是科学家作为头面人物的团体中，有关艺术与科学的讨论或许比当时的其他学院发挥着更显著的作用。奥尔斯基举出铜版画上的交织纹样作为赞成上述观点的论据，认为这些交织纹样是某种“介于艺术家的幻想戏作与数学家的精确计算之间的”东西。交织纹样如此运用有许多实例，在1500年左右的数学书中以及在伦巴第地区和意大利北部其他地区的绘画中，都有这样的实例。[1]

无论人们是否对莱奥纳尔多·芬奇学院中的科学与艺术理论抱有偏好，都不能说明莱奥纳尔多就是这第一所美术学院的创建者。不过，他在现代艺术教育史肇始阶段的地位则是毋庸置疑的，因为正是他的理论奠定了后来直至19世纪全部美术学院教育制度的基础。

我们必须单就莱奥纳尔多的理论多说上几句。没有任何证据表明他力图将自己培养画家的最佳方法付诸实施。情况多半是某些得意门生，如出身于贵族的梅尔齐和博尔特拉菲奥［Boltraffio］获准参加学院的聚会；但即便如此，这也可能与他们的专业训练毫无关系。说到与此相关的情况，至少我们知道，萨莱［Salai］——无疑莱奥纳尔多喜欢他有如喜欢博尔特拉菲奥——进入他的工作室当学徒，其学习方式完全是中世纪式的。[2]即便他训练学生从学习透视理论和素描临摹入手，这本身并非与15世纪的做法南辕北辙。关于

1 奥尔斯基，前引书，第1卷，第248页。在莱奥纳尔多其他作品中的交织纹样：欣德，《伯林顿杂志》［*Burlington Magazine*］，第12卷，1907—1908年。其他北意画家作品中的交织纹样，如曼泰尼亚［Mantegna］画的圣泽诺的马利亚［Madonna di S. Zeno］（1456—1459）的地毯纹样，以及曼泰尼亚画的维多利亚的马利亚［Madonna della Vittoria］（1495—1496）宝座上的纹样。在费拉拉画派中尤其盛行：科斯塔［Costa］，1488年（插图，文杜里［Venturi］的《意大利艺术史》［*Storia*］，第1卷，第3部分，第763页），科斯塔，1492年（插图，出处同上，第773页），科萨画派［Cossa-School］，1493年（插图，出处同上，第655页），罗贝蒂［Roberti］（插图，出处同上，第697页）。最有可能是受到东方地毯与彩釉陶器的影响。

2 参见明茨，前引书，第257页以下，以及里希特，《莱奥纳尔多笔记》，伦敦，1883年，第2卷，第438页以下。

意大利15世纪作坊中艺术教育方面的详情尚无多少详尽的记录，但有一例，即帕多瓦的弗朗切斯科·斯夸尔乔内［Francesco Squarcione］——当时的人认为他的方法很独特——的作坊表明，透视与比例、素描临摹与画浮雕素描的方法在那时是完全可能的。[1]帕多瓦或米兰的教育改革都没有对中世纪的师徒关系产生社会影响。

要想找到一种具有不同社会意义的艺术教育制度的最初迹象，就必须回到美第奇家族统治下的佛罗伦萨，莱奥纳尔多曾在这座城市中接受过训练。那里先是出现了柏拉图学园，接着早期语言学院也繁荣起来。豪华者洛伦佐是菲奇诺的学院的灵魂人物，他创建了第一所小型的、非正式的绘画与雕刻学校，独立于所有行会规章与清规戒律之外。这一定与莱奥纳尔多在米兰主持他的学院处于同一时期。以下是瓦萨里对洛伦佐这一尝试的记述：

38

> 那时（约1490年），豪华者洛伦佐命雕刻家贝托尔多任职于圣马可广场上他的花园之内，不是当他的众多漂亮古物的管理人，而是任一所学校的教师和校长。而他打算建立的这所学校，是为了培养杰出的画家和雕刻家。因为洛伦佐深深抱怨他的时代缺少著名的、令世人瞩目的雕塑家，倒是有那么多伟大的、杰出的画家；因此他决定……建立这所学校。为此目的，他要求多米尼科·吉兰达约给他输送天资聪颖、可以造就的学徒到这座花园。他要训导他们，以便为他自己、吉兰达约以及佛罗伦萨城带来荣耀。[2]

1　拉扎里尼［V. Lazzarini］,《有关15世纪帕多瓦画家的文献资料》［"Documenti relativi alla pittura padovana del sec. XV"］，出自《威尼托新档案》［*Nuovo Archivio Veneto*］，新系列，第15卷，1908年。根据1467年的一个协议，斯夸尔乔内答应传授"la raxon d'un piano lineato e meter figure sul dicto piano, e meter masarizie..., una testa d'omo in schurzo..., la raxon de un corpo undo mexurando de driedo e denanzi..."［如何经营线性平面，如何在这个平面上布置人物与摆设……头像速写……如何测定人体的前后关系……］。进一步他"tegnirge scuepre una carta d' esempio in mano, una dopo l'atra di diverse figure toche de biacha, e corezerge dicti esempi, dirge I fali..."［总是以手头的一幅画为例，对不同的草图人物，一个接一个地纠正，指出其中的错误……］（前引书，第45页以下）。提到了"Mostrare disegnos"［出示素描稿］和"relevi"［浮雕］，前引书，第41页以下。

2　参见瓦萨里（里齐［Ricci］编校），第4卷，第393页以下。

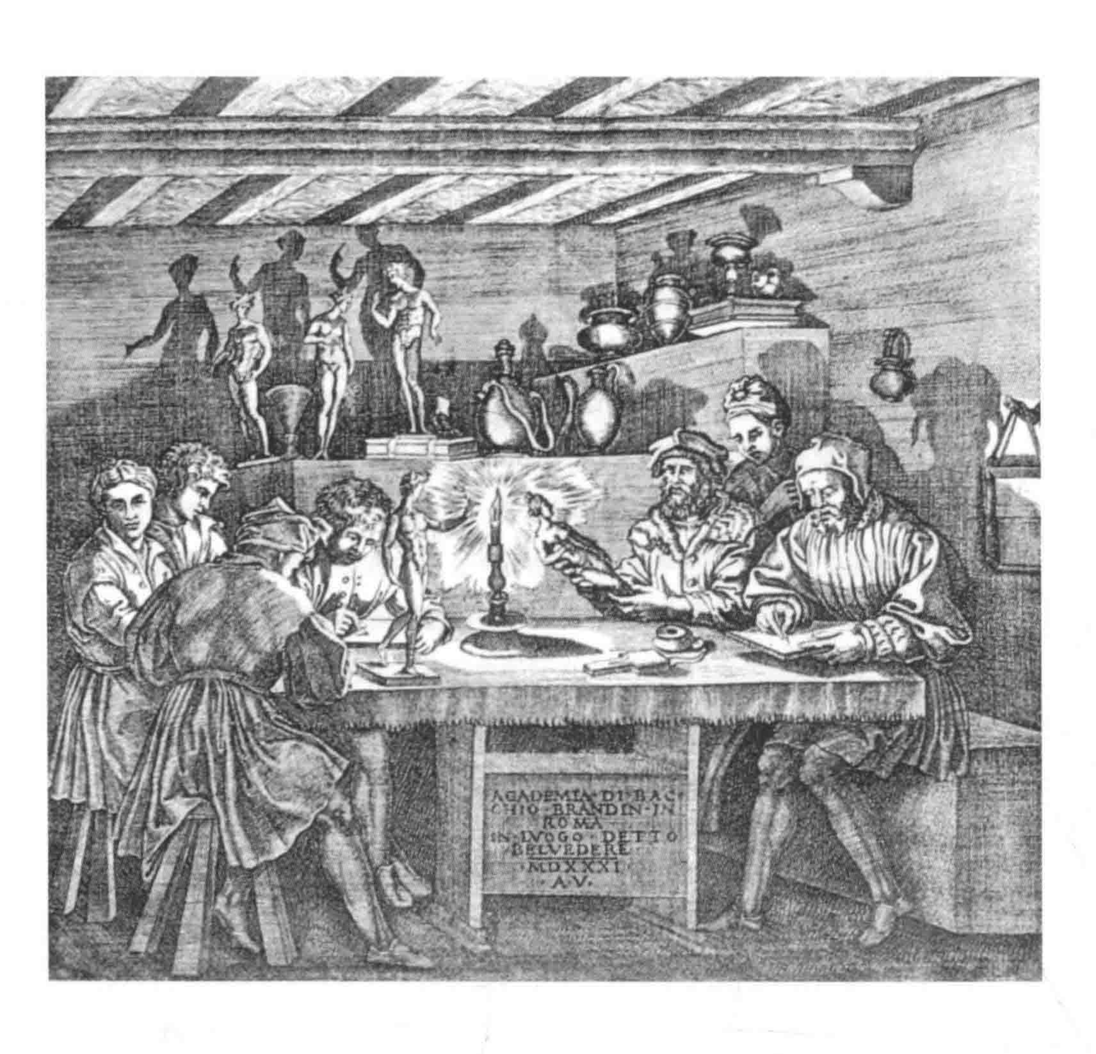


图5 巴乔·班迪内利在罗马的“美术学院”，铜版画，
阿戈斯蒂诺·韦内齐亚诺作于1531年

我们无法确定贝托尔多的方法是什么，但事实不容否认——这是在我们的上下文中这所学校之所以重要的一个事实——贝托尔多的学生们并未在行会办事处中正式向他拜师学艺多少年，而且他们的训练也并非是为他们师傅干体力活，而是在研究美第奇家族收藏品中的古今名作。已知米开朗琪罗是被选中的吉兰达约的徒弟之一，也是第一批接受现代型教育的人之一——这是一个最有意义的事实，对变幻无常的历史逻辑具有感受力的人，是不会将此看作偶然事件而不加考虑的。说贝托尔多首开现代艺术教育方法之先河不为过分。[1]瓦萨里已认识到了这一点，因为他在《名人传》的第2版中写道，美第奇花园里的研究室已经“如同年轻画家与雕刻家的一所学校与学院”；他补充说（陷入了与莱奥纳尔多和米开朗琪罗一样的误解与错误观念），在那里教学是针对“所有从事素描艺术的人，尤其是贵族青年”，因为洛伦佐“总是鼓励奇才［belli ingegni］，尤其是那些倾心于美术的贵族奇才”。[2]

瓦萨里的这段话表明，他看出了贝托尔多的学校具有美术学院的特点。而在他著作的第1版中并没有这段话，又使人做这样的推测：在1550年左右，称一所艺术学校为美术学院还不是寻常之事。事实上，由于莱奥纳尔多学院不能被看作是一家教育机构，所以这问题依然可以讨论，即academy这个词是在什么时候，又是如何第一次用来指称一个艺术教育机构的。要想对此作精确的考究已不可能了。在1560年之前只有一个例子可以引用，涉及与艺术相关的一个词的用法，在16世纪这个词极流行，有许多其他用法。[3]有一幅阿戈斯蒂诺·韦内齐亚诺［Agostino Veneziano］作的铜版画（图5），上面

1　瓦克纳切尔［M. Wackernaqel］在他近年出版的论文艺复兴时期佛罗伦萨艺术家社会地位的杰出著作中（《文艺复兴时期佛罗伦萨艺术家的生活空间》［*Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance*］，莱比锡，1938年，第269页）称它为“美术史上已知的第一所美术学院”。

2　见米拉内西版瓦萨里《名人传》，第4卷，第256页。1550年瓦萨里的第1版没有贝托尔多学校转变为一所年轻贵族学校的内容。瓦萨里在准备1568年第2版时做了许多修改，这是改得更糟（即更不正确）的地方之一。

3　提香曾属于这所学院，在莱昂内·阿雷蒂诺［Leone Aretino］致他兄弟、伟大的彼得罗·阿雷蒂诺［Pietro Aretino］的一封书信中曾提及这所学院（《彼得罗·阿雷蒂诺书信，文学书信趣闻集》［*Lettere scritte a Pietro Aretino, Scelta di Curiosità Letterarie Disp.*］，132，2，博洛尼亚，1875年，第254页），而这所学院恰恰是个民间俱乐部，可能由阿雷蒂诺建立，提香、桑索维诺［Sansovino］和其（转下注）

写有这样的铭文："ACADEMIA DI BACCHIO BRANDIN IN ROMA IN LUOGO DETTO BELVEDERE MDXXXI"［"1531年在罗马一处叫观景殿的地方设立了巴奇奥·布兰丁学院"］。此画表现了屋内一角，天顶很低，七位艺术家正在一张长桌上秉烛工作。右边的一位长者正坐着画素描，他的后面有一位较年轻艺术家正审视着一尊手法主义风格的裸女小雕像。有一个男孩在他肩后探望着。桌子左边有四个年轻人，其中两人在画素描。他们似在摹写桌上一尊男裸体小雕像，其尺寸与女性雕像相同。在背景的两个高低不等的壁架上还放着三尊小雕像、若干器皿、一只高脚杯和一本书。就此画所表现的美术学院特点而言，从这幅铜版画的细节之处，我们可得出怎样的结论呢？

在给出这个问题的答案之前，讨论一下另一幅铜版画将是适宜的，这幅画显然描绘了类似于阿戈斯蒂诺那幅画的内容，只不过未标上academy这个词。这幅画上的铭文很简单："Baccius Bandinellus inven. Enea Vigo Parmegiano Sculpsit"［"巴乔·班迪内利绘，埃内亚·维科雕版"］（图6）。在这幅画中，屋内有石灰石壁炉，给人以一种富有的印象。画面上出现了更多的艺术家。在右边的桌旁有两个男孩与一个成年男子在画素描。有一组人，两个年轻人、三个老人，看上去显得很尊贵（根据壁炉面饰上重复出现的盾形纹章推测，他们中有一个就是班迪内利本人），正站在一旁谈论着，观看他们的素描。壁炉左边，三个少年忙于以铁笔作画，第四个少年在看他们画的东西，一位老人撑着头睡着了。后面壁炉架上沿墙摆放着书籍、人体躯干雕刻、小雕像、马头和一尊罗马皇帝胸像。前景中摆放着躯干雕刻和人体骨骼的各个部分。这第二幅铜版画明显晚于第一幅，这是由两幅铜版画的年代所暗示的——阿戈斯蒂诺生于1490年左右，埃内亚·维科［Enea Vico］生于1523年——风格的证据也很容易证明这一点。阿戈斯蒂诺的细节刻画仍然源于马尔坎托尼

（接上注）他一些人曾参与其中。莱昂内·阿雷蒂诺的信中的那段话如下（梅伦德尔在他的书中未曾引用）："...e perchè sono molti giorni ch' io non mai intesi di voi, molto il desidero e parimente dei vostri amici dell' Academia vostra come il compare messer Ticiano, et vostro messer Jacopo Sansovino, et il compare messer Francesco Marcolini, e gli altri tutti..."［"……因为我很久没有和你们约会，我很希望和您的学院中的朋友们，如蒂恰亚诺阁下，您的雅各布·桑索维诺阁下，弗朗切斯科·马尔科利尼阁下以及其他人……"］

奥·雷蒙迪［Marcantonio Raimondi］的文艺复兴风格，而维科的画则具有16世纪中期手法主义的特点。要看出其间的区别，只要比较一下右边男子的脸部或姿态就足够了；或更概括地说，比较一下那组主要人物在画面上的构图位置：在前一幅画中，这群人物被安排在画面中央，显得静止而平衡；而在后一幅画中则被推向右边——这是一种典型的手法主义骨骼与躯干组合——并推入背景之中。[1]铭文揭示了这两所"美术学院"的第一所存在于何时何地：1531年，"in luogo detto Belvedere"，意思是在梵蒂冈的观景殿［Belvedere court of the Vatican］。事实上我们从瓦萨里那里得知，利奥十世已采纳了班迪内利"在观景殿中设置一个有屋顶的工作室"的建议，而且在罗马之劫之后，克雷芒七世返回罗马，班迪内利也"离开了……在罗马他通常在观景殿中拥有一些房间"。[2]据班迪内利的记述及维科所撰传记的记载，这第二所"学院"一定是20年后开办于佛罗伦萨。这就是它们的年代了，至于它们的特点则需作更详尽的考察。正如莱奥纳尔多的学院一样，这可以根据我们上一章的结论来考虑。在罗马，被称为学院的、组织完备的机构在1531年之前尚不存在。"学院"这一术语专指有着共同志趣的人们就自己或其他人感兴趣的事物开展讨论的自由聚会。假如现在有人想到这个时髦的词可以与艺术教育挂起钩来，那么这样一所学院会是怎样的？它不会是一所夜校（如梅德尔所认为的"Abendkurse"），也不是一种建立在师生关系基础上的机构。这些铜版画的确不能证明就这两所学院作出的此种解释。我们没有看到师傅面对着他的学徒，而是看到了若干年长的和年轻的艺术家在一起作画。他们并非全都关注

41

1　阿戈斯蒂诺，巴尔奇［Bartsch］XIV，314，418；维科，巴尔奇XV，305，49。这两幅铜版画已由梅德尔用作插图，前引书，第215页，而且还出现于冯·库切拉-沃波尔斯基［O.von Kutschera-Woborsky］的一篇有趣的论文中（《卡罗·马拉塔斯写的一篇艺术理论论文……》［"Ein kunstheoretisches Thesenblatt Carlo Marattas..."］，收入《艺术品复制协会报告》［*Mitteil. der Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst*］，载《图形艺术》［*Die Graphischen Künste*］副刊，1919年）。维科版画的插图亦被收入文图里［A.Venturi］的《意大利艺术史》［*Storia dell' Arte Italiana*］，第10卷，第2部分，1936年，第240页；哈比希［G. Habich］论新老学院的一篇极流行的论文收入了上述两幅版画（《大众艺术》［*Die Kunst für Alle*］，第14卷，1898—1899年）。然而在这里，学院插图、工作坊的插图以及艺术体系的教学展示之间缺乏合理的区分。

2　见米拉内西版瓦萨里《名人传》，第6卷，第145、152页。



图6 巴乔·班迪内利在佛罗伦萨的“美术学院”，约1550年，铜版画，埃内亚·维科雕版

于某一项工作，而是各自作画或研习。很有可能画面上的年轻人是班迪内利的学徒——阿戈斯蒂诺的铜版画中的那两个年轻人正在画班迪内利那些小雕像中的一件，这一事实显然证实了这一假设[1]——但尽管可能如此，在这晚间兴会中他们并非以受训者的身份出现。在罗马这个著名作坊中以及后来佛罗伦萨雕刻家作坊中的聚会，其目的是以一种友善的方式享受相互间切磋技艺、讨论艺术理论与实践问题的时光。初学者与师傅自然会从中受益，将它解释为完全如现今美术学院一样是不合理的。事实上，这些聚会几乎如同莱奥纳尔多·芬奇学院一样，与我们今天的艺术学校相去甚远。在班迪内利自己的以及他同代人的著述中，鲜明地反映出妄自尊大、目中无人的特点，不过他似乎首次用（学院）这个称呼业余爱好者和人文主义者圈子的时新词来称呼雕刻家简陋的作坊，这一点还是具有重要意义的。[2]

42

正如前一章所表明的那样，整个学院历史上第一次重要的停滞期发生于1530至1540年间。学院从一种无组织的团体转变成有章可循的事业单位（锡耶纳粗野者学院，1531年），很快又变成了官办机构（佛罗伦萨学院，1541年）。只是过了20年，即在班迪内利的第二“学院”的10年之后，在美术学院的历史上亦发生了同样的变化。可以有把握地说，这全都归功于一个人：瓦萨里。在他的提议下，佛罗伦萨学院的创始人科西莫·德·美第奇又创建了美术学院［Accademia del Disegno］。这个学院与班迪内利的晚间兴会完全不同，正如佛罗伦萨学院或秕糠学会不同于柏拉图学园或阿尔杜斯学会［Aldina］一样。瓦萨里的美术学院是现代美术学院发展的起点，因此以一定的篇幅来分析它的特点和历史是必要的。鉴于迄今为止尚无此内容的专著问

43

1　将这尊小雕像的姿态、表情和比例与在巴杰罗博物馆中班迪内利的一尊雕像相对照，证明这两件作品出自同一人之手是毫无疑义的（博德，《意大利文艺复兴青铜小雕像》［*Italienische Bronzestatuetten der Renaissance*］，柏林，1907—1912年，第2卷，图版139）。

2　参见《班迪内利笔记》［“Il Memoriale di B.B.”］，由科那桑蒂［A. Colasanti］发表于《艺术科学目录》，第28卷，1905年，另参见书信中的零星言论，如保罗·戈维奥［Paolo Govio］的书信（《瓦萨里的文学遗作》［*Der literarische Nachlass G. Vasaris*］，弗雷编，第1卷，慕尼黑，1923年，第199页）或巴尔达萨雷·图里尼［Baldassare Turini］的书信（盖伊［G. Gaye］，《艺术家未刊书信集》［*Carteggio inedito d'Artisti*］，佛罗伦萨，1840年，第2卷，第279页）。

世，故更应如此。[1]

要理解瓦萨里提议建立一所美术学院的意图，关键是先要说明佛罗伦萨1560年前后艺术的社会环境。自中世纪以来，画家与雕刻家都隶属于行会或商会，情况到处如此。雕刻家必须成为建造商行会［Arte dei Fabbricanti］的成员，因为他们（或他们中的大多数人）与石头打交道；画家必须是医生、作料商和杂货商行会［Arte dei Medici, Speziali e Merciai］的成员，因为他们要用到颜料。早在1360年，行会中就形成了一种设有独立理事会的特殊画家分部。除了存在着这种强制性的组织之外，可能从14世纪头30年以后就有了画家、雕刻家及从事类似工艺的圣路加公会［Compagnia di S. Luca］。这是一种主要以慈善事业为宗旨的宗教性团体或公会，在中世纪末期十分盛行，有其各种各样的由来。[2]在1386年的公会章程中，一点儿也未提到艺术方面的事务。所有条款都涉及会友的责任，例如每天要祷念五遍天主经和五遍圣母经，要做忏悔、做礼拜，等等。到15世纪末公会衰落之时，行会力图振兴它。行会的每一成员都隶属于公会，这是法定之事。因此，公会的延续是确定无疑的。在16世纪中期的会员名单中包括那时佛罗伦萨所有著名艺术家的名字：格拉纳齐［Granacci］、布贾尔迪尼［Bugiardini］、索利亚尼［Sogliani］、普利戈［Puligo］和巴齐亚卡［Bacchiacca］；蓬托尔莫［Pontormo］、布龙齐诺

44

1　已出版的只有卡瓦卢齐［C. I. Cavallucci］的一本小册子，《关于佛罗伦萨皇家美术学院的历史资料》［*Notizie Storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze*］，佛罗伦萨，1873年。这本小册子是根据蒂齐亚蒂［Gir. Ticciati］的手稿“关于佛罗伦萨美术学院从成立至1739年的资料”［“Notizie dell’ Accademia del Disegno della Città di Firenze dalla sua Fondazione fino all’ anno 1739”］写成的。我曾查过蒂齐亚蒂的两个版本，一本存于该学院档案室（Bibl. Laurenziana Ashb. 1035），一本是后来重新整理过的版本（Bibl. Marucelliana A. II.），但这两个版本价值都不大。后一版本由范范尼［P. Fanfani］印制，《米开朗琪罗轶事》［*Spigolatura Michelangiolesca*］，皮斯托亚［Pistoja］，1876年，第193页以下。要搜集更多的资料，我必须依赖于国立档案馆的原始资料（Arti, *Acc. del Dis.*）。我的以下陈述正是基于这些材料。弗雷言简意赅地记述了美术学院的早期历史，《瓦萨里的文学遗作》，第1卷，慕尼黑，1923年，第708页以下，第772页。

2　参见菲奥里利［C. Fiorilli］，《意大利历史档案》［*Archivio Storico Italiano*］，第78卷，1920年，第2部分，第7—74页。另参见（不太详尽的）盖伊的《艺术家未刊书信集》，第2卷，以及多伦［A. Doren］的《佛罗伦萨行会的发展及其组织》［*Entwickelung und Organisation der Florentinischen Zünfte*］，莱比锡，1897年。关于圣路加公会，亦参见卡瓦卢齐，前引书。

和孔特［Conte］；萨尔维亚蒂［Salviati］和瓦萨里；除了属于医药与作料商行会的金箔工、写本画工、铜版雕刻师、箱匣工或珠宝盒制作工以及类似行当的会员之外，还有特里博洛［Tribolo］、阿曼纳蒂［Ammanati］、蒙泰卢波［Montelupo］、蒙托索利［Montorsoli］、罗西［Rossi］这样的雕刻家。值得一提的是，在这种自愿组成的团体中，艺术家们会遇到那些——由于中世纪的缘故——仍不得不隶属于各种行会的人。在罗马的一种类似的公会组织我们将在下文讨论。

当瓦萨里决定插手此事时，行会业已丧失了其重要性，公会也如瓦萨里所说"全部解散了"，甚至不再有一个固定的聚会场所。雕刻家蒙托索利于1562年捐了一座拱顶建筑，供将来所有杰出画家、雕刻家与建筑师去世时举行葬礼之用。瓦萨里借此事召集了一些艺术家，提出了一个全新的组织体系，艺术家由此可完全摆脱行会的束缚，得以提高社会地位。其中画家有布龙齐诺和吉兰达约，雕刻家有阿曼纳蒂和罗西，建筑师有弗朗切斯科·达·桑加诺［Francesco da Sangallo］。这一提议显然从这样一种想法而来，即这块墓地是所有艺术家共有的，无论他属于哪个行会。蓬托尔莫的葬礼于1562年5月24日举行，大多数著名艺术家参加了葬礼，此时瓦萨里认为时机已经成熟，宣布了他的计划。5月31日他召集了一次"优中选优"的会议，意图是建立一个美术学院。这将是一个凌驾于公会［Corpo della Compagnia］，即隶属于这个老公会的全体艺术家与工匠之上的团体。关于计划中的组织机构不可能多说，因为数月之后瓦萨里便开始认识到，要在托斯卡纳大公的领地内宣传一所美术学院所具备的迷人之处，就必须确保大公的善意支持。科西莫曾乐于开恩，使佛罗伦萨学院获得了官方的承认，难道不该为新美术学院得到同样的待遇而一试吗？事实上，瓦萨里已成功地说服了大公接受这所学院的保护人和校长的职位，而且在他的主持下，在他的艺术行家的积极帮助下，已起草好了一个包括47项条款的章程，保存于国立图书馆。这是此类章程的第一例，你可在［原书］第296页上看到［见附录］。1563年1月13日这个章程被呈送给科西莫并得到了他的批准，随后便确定了

45

成立大会的事宜。科西莫与米开朗琪罗（他住在罗马）被隆重推举为这所学院的首脑——这是王公贵族与艺术家的结合，是艺术家社会地位提高的卓越标志。瓦萨里的朋友，鉴赏家、作家温琴佐·博尔吉尼［Vincenzo Borghini］（请不要将他与《瑞博索庄园谈艺录》［*Il Riposo*］的作者拉斐尔·博尔吉尼［Raffaele Borghini］相混淆）被任命为学院的执行主席［Luogotenente］。遴选学院会员之事留给了大公，博尔吉尼向他提供了一份名单，包括所有无记名投票推选出的人，还有另一份选票最多的人的名单。当时选出了36名艺术家，其中32名生活在佛罗伦萨。可想而知，这种投票及选举办法立即招来了抱怨。到该年的7月，学院章程不得不进行第一次修改。经修订的章程的完整文本至今尚未被发现。[1]

46

现在若试图借助瓦萨里自己的话以及章程的各项条款来想象这第一所美术学院的意义及状况，就必须对两个独立的目标进行区分，尽管这两个目标在多方面相互联系，亦与瓦萨里的角色及地位相关联。它的首要目标是建立一个置于大公特殊庇护下的佛罗伦萨重要艺术家社团。要实现这一纯代表性的目标，就要将老行会抛在一边不予理会，并将圣路加公会作为一个综合性的附属团体置于那个人数有限的、从更优秀者中选出的团体之下，这个团体的名称就叫美术学院。学院会员使用不同的材料工作，属于不同的行会，这些现在都无所谓了，因为他们都关注于“disegno”，即“精神观念的表达和昭示”

---

1 关于瓦萨里改革的来龙去脉，见他的《蒙托索利传》［*Life of Montorsoli*］（米拉内西版瓦萨里《名人传》，第6卷，第655页以下）。“优中选优”［una scelta dei migliori］（出处同上，第657页；参见米拉内西版瓦萨里《名人传》，第8卷，第365页以下：“una scelta dei più eccellenti”［“对更卓越人物的选择”］）。弗雷发表了博尔吉尼致瓦萨里的一封有趣的书信，前引书，第688页，其年代为草创期的最后几年。关于该学院的创立及最初的活动，参见瓦萨里呈科西莫的报告（盖伊，前引书，第3卷，第82页，即弗雷的前引书，第719页），以及给米开朗琪罗的报告（米拉内西版瓦萨里《名人传》，第8卷，第366页以下，即弗雷前引书，第736页以下）。1563年的抱怨，博尔吉尼挖苦地称之为“baie da fanciulli”［“女孩子的琐事”］，《国家档案馆》（*Archivio di Stato*）；Arti，*Acc. del Dis*。CLVII，即卡瓦卢齐，前引书，第45页。1563年的章程：Cod. Magliabecch. II, I, 399。当我于1932年住在佛罗伦萨要查找美术学院早期的记载时，不幸此卷书已被送往国外的一位研究16世纪秘密社团的学者，他一定希望——似乎是枉然——从中获得某些资料。因此，如果没有佛罗伦萨德国艺术史研究所所长、专员克里格鲍姆博士［Comm. Dr Fr. Kriegbaum］的善意帮助，我就无法在这里发表并讨论它。他亲自为我复印了全部材料，我很高兴有此机会对他表示感谢。

［“espressione e dichiarazione del concetto che sia nell’ animo”］，这才是最重要的。[1]

不过这所新学院的第二个目标从一开始亦在酝酿之中，涉及初学者的教育问题。因为现在这一点至关重要，成为大多数美术学院的唯一任务，所以我们在这里必须仔细考察这一问题，看看在这方面瓦萨里的计划进展到哪一步。1563年3月17日，大公在一封信中告诉米开朗琪罗，他已联合了佛罗伦萨艺术家“为晚辈们建立一所学校并教导他们”。这就再明白不过了，尤其用了“sapienza”这个词——在当时的意思是university（而“university”是指行会）——这表明他考虑的是一种艺术行会。博尔吉尼写于1563年2月3日的一封书信似也反映了同样的情况，他在信中将这所学院的会员划分为Capi［长辈］与Giovani［晚辈］。[2]此外，瓦萨里将学院的目标确定为“让不知晓者去学习，让知晓者在荣誉与可嘉的竞争驱动下尽最大努力获得成功”，这方面令人想起了瓦萨里在他的《名人传》第2版中称贝托尔多的学校为“学校与学院”。

从1563年1月的章程中我们可以获得更为详尽的资料。在第32与33款中我们读到：每年要选三位师傅作为“巡访者”［“Visitatori”］，他们的任务是向挑选出来的若干名男孩传授“disegno”［“艺术”］，要么在学院里，要么在他们的作坊里。他们还要巡视“晚辈”工作的各个作坊，在这些学生被允许将其绘画、雕刻等作品“交出去”之前提醒他们注意那些必须修改的错误。一旦某个年轻人有了长足的进步，巡访者就提议将他升为公会成员。无记名投票将根据候选人提交的一张素描来进行。无疑，这一切意味着美术学院要承担起教育的责任，但并不是那种有组织的教学或上课。这种想法看似颇为友善，尽管初学者向为数不多的杰出艺术家请教是带有强制性的。不过甚至这

1　关于16世纪艺术理论中“disegno”的意义，参见伯奇-希施费尔德［K.Birch-Hirschfeld］的《绘画原理》［*Die Lehre von der Malerei*］，博士论文，莱比锡，1912年，第27页以下；施洛塞尔，《艺术理论》各处，以及潘诺夫斯基［Panofsky］的《理念》［*Idea*］各处。引文出自米拉内西版瓦萨里《名人传》，第1卷，第168页。博尔吉尼以同样的方式提到“Padre Disegno”［“设计之父”］（洛伦佐尼［A.Lorenzoni］，《温琴佐·博尔吉尼未刊艺术书信集》［*Carteggio artistico inedito di D.Vincenzo Borghini*］，第1卷，佛罗伦萨，1912年，第10页以下）。

2　瓦萨里的书信：米拉内西版瓦萨里《名人传》，第8卷，第366页以下，即弗雷的上引书，第736页。博尔吉尼的书信：弗雷，上引书，第716页。

种强制也没有真正实行过，因为卡瓦卢齐［Cavallucci］重印了同一段落的另一文本，它只能出自1563年7月的章程修订本，在这里我们读到：

> Et a fine che nell' Accademia e Compagnia nostra si abbiano a venire allevando sempre uomini che possano riuscire valenti nelle arti del Disegno...vogliamo e ordiniamo: che ogni volta che accadrà che alcuno dei giovani della Compagnia et Accademia nostra richieda alcuno dei Consoli o altri dell' Accademia e Compagnia dell' Arte del Disegno, istrutto e di maggior nome, che gli nostri, insegni o rivegga qualche lavoro di tale arte, ciascuno, così Consolo, come altri sia tenuto di andar col giovane che lo richiederà, una o più volte, secondo che occorrerà; et amorevolmente e con sincerità mostrare et insegnar loro quanto giudicherà conveniente ad utile e benefizio et ammaestramento de' tali giovani...［最后，在学院和我们的公会中，总是能培养出在美术方面有才华的人……我们希望并命令：每当公会和我们学院中有年轻人求助于我们的理事或美术学院或公会其他人中的有名之士的指导，我们都应教导或修改这些相关艺术的作品，任何一位理事和其他人一样，都必须去一次或数次，视需要而定。要以亲切的和真诚的态度，作出实用与有益的恰当评判，如同教育其他年轻人一样去示范与教导他们……］

48

在章程第2版第8款的标题中也以简略的形式作出了相同的要求："我们公会中或学院中的年长者必须教导那些前来求教的年轻人。"从这些引文我们可以看出，根本未曾想到要以所谓学院的训练去取代作坊的训练。所设立的唯一课程是针对辅助性科目的。1563年1月与7月的章程都安排了几何课与冬日里的解剖课（在新圣马利亚医院［Spedale di S. Maria Nuova］内进行）。事实上皮尔·安东尼奥·卡塔尔迪［Pier Antonio Cataldi］于1569年被任命为几何学与透视学教师，他必须在每个礼拜天上课，但在1570年他离开佛罗伦萨之后就停课了。不过我们现在将会看到，这些课程并没有完全被忘掉。另一项

教学措施是1571年颁布的训令，规定雕刻师们每周两次制备黏土模型以供衣纹写生。但这一条训令似乎根本未执行过。[1]

至于这第一个章程的其他条款内容，仅有为数不多的重点需要着重介绍。其中有些条款涉及宗教礼仪、庆典、丧葬、慈善捐赠及类似事宜。这些内容证明了美术学院与老公会有关，而另一些段落则表明其与同时代一些文学院相关联。例如，业余爱好者可以成为其会员，想要入会的年轻艺术家必须提交候选作品。“晚辈们”每年都要创作绘画与雕刻以庆祝圣路加节和三一节，也要为葬礼而创作。这些作品以及上面提到的候选作品是艺术收藏的核心。不过，艺术收藏过了很长时间之后才真正建立起来。[2]

49

至于该学院成立之初若干年的活动，人们一定会说是一些艺术领域中极具权威性的活动，不仅是公会管理理事会的活动，否则，大公不会称之为“高尚与光荣的事业”，该学院也不会被要求去决定重大的艺术问题了——1563年它决定了将使徒雕像放置于主教堂圆顶之下，1567年西班牙国王腓力二世向学院咨询埃斯科里亚尔宫［Escurial］的平面布局问题。腓力垂询于美术学院一事表明学院名声远扬的速度是何等之快，也表明瓦萨里选择的学院成立时机是何等恰到好处。1564年米开朗琪罗的葬礼场面安排得非常壮观，轰动一时，没有什么办法能比这一安排更有助于提高学院的知名度了。演讲措辞华丽高傲，滔滔不绝，其场面之盛大令人难忘。这些一定使佛罗伦萨以外的艺术家大开眼界，看到了这样一个代表性协会的意义与作用。瓦萨里去了威尼斯，在那里他无疑也盛赞了这所美术学院。就在这以后5个月，即1566年10月20日，提香、丁托列托、帕拉第奥、朱塞佩·萨尔维亚蒂［Giuseppe Salviati］、达内塞·卡塔内奥［Danese Cattaneo］和泽洛蒂［Zelotti］联名写了一封信，要求加入学院。不用说，这项申请被接受了，正如这最初几年记录在案的其他申请一样。其实，佛罗伦萨的所有晚期重要的手法主义画家，无论是属于“工作坊”风格群体的还是属于手法主义与早期巴洛克之间“过

1 *Arch. d. St.* XXIX，即蒂齐亚蒂，第4章。

2 参见卡瓦卢齐，《佛罗伦萨美术学院……美术馆的历史知识》［*Notizia Storica intorno alle Gallerie...della R. Acc. delle Arti del Disegno in Firenze*］，佛罗伦萨，1873年，第7页。

渡”风格群体的，都是这个学院的会员。1571年的法令免除了画家对医药和作料商行会所承担的义务，也免除了雕刻家必须成为制造商行会会员的束缚，这就最有力地证明了该学院被确认为佛罗伦萨艺术家的最高代表机构。将来，画家和雕刻家要成立一个独立的行会，它由学院所代表，只是在所有商务方面依仗商人行会的最高权威。[1]

50

不过这一革新亦可用完全相反的方式来解释。瓦萨里想要尽可能地斩断艺术家与行会之间的所有瓜葛。若认为瓦萨里是想将美术学院变成艺术家的行会，则是对他的意图的最大曲解。确实，美术学院很快就陷入了此种险境。瓦萨里本人似乎已完全退出了美术学院。在弗雷［K. Frey］出版的所有瓦萨里后期书信中，这所学院几乎未被提及，偶尔提到它只是因为他对“我们学院会员的琐事与废话”感到厌烦。在这些年的学院活动记录中我们发现

1　**“高尚的事业”**［“Vobile impresa”］：洛伦佐尼，《温琴佐·博尔吉尼未刊艺术书信集》，第1卷，佛罗伦萨，1912年，第2部分。**使徒雕像**：弗雷，《瓦萨里的文学遗作》，第2卷，慕尼黑，1930年，第5页；盖伊，《艺术家未刊书信集》，第3卷，第118页以下。**腓力二世的信**：*Arch. di St.* CLVII；参见蒂奇亚蒂，前引书，第1章，以及达迪－乔瓦诺齐［V. Daddi-Giovannozzi］最近发表的文章，《艺术评论》［*Rivista d'Arte*］，第17卷，1935年，第424页。**米开朗琪罗的葬礼**：最详尽的记述见弗雷，前引书，第2卷，第40页以下。**威尼斯艺术家的书信**：*Arch. di St.* XXIV，第17页，参见蒂齐亚蒂，前引书，第1章。卡瓦卢齐称祖卡里、丰塔纳［Fontana］、萨巴蒂尼和其他与瓦萨里在韦基奥宫［Palazzo Vecchio］一道工作的人的申请未被接受，这一说法是错误的（前引书，第25页）。这一点也由Arch. de St. XXIV第13页上所述内容证实。关于1570年至17世纪初这段时间佛罗伦萨各种画家团体，参见福斯［H. Voss］的《文艺复兴晚期佛罗伦萨与罗马的绘画》［*Malerei der Spätrenaissance in Florenz und Rom*］，柏林，1920年，以及佩夫斯纳［N. Pevsner］的《从文艺复兴末期到洛可可末期的意大利绘画》，前引书，第90页以下。**1571年的法令**：在奥尔斯基的杰出著作《新语言学文献史》（第2卷，第193页）中，此法令具有赋予该学院“以一所大学的特权及称号”的意义，这是一种错误的解释。如果他关于美术学院之特征的总的观念与我们这里讨论的观念出入不大的话，他是不会将当时通常指称行会的“Università”一词误解为大学（university）的。奥尔斯基称，上文提及的、在后来的岁月中再次采纳的卡塔尔迪的几何学讲座及类似讲座，业已证明该学院已成为“die einzige Pflegstätte mathematischer Wissenschaften in ganz Italien”［“全意大利独一无二的数学科学的研究机构”］，并证明该学院“den giometrischen Geist in alle Köpfe eingepflanzt”［“在所有思想的灌输中已有了几何学的精神”］。我认为，根据上文给出的证据可摒弃这样一种解释，美术学院并不是一种Technische Hochschule［技术学院］。奥尔斯基的这一个错误必然导致他犯第二个错误，即，他将“arti del disegno”与该学院所致力研究的那些科学混为一谈。不能这样看，因为在16世纪的许多手法主义者的著述中，“disegno”一词的含义有着丰富的记载。第三个（尽管不太重要的）错误是假设卡塔尔迪已从佛罗伦萨去了“佩鲁贾的一所类似的艺术学院”。正如奥尔斯基实际提到的那样，他在佩鲁贾的讲座是在“nello studio”［“画室”］公开进行的，即是在the university而不是在the academy中进行的。根据卡尔德里尼［Calderini］的著作所述（参见第55页），学院是在圣安杰罗教堂的礼拜堂［Cappella di S.Angelo della Pace］中举行会议的。

有“任命艺术主管”以及“关于艺术问题的”法律诉讼；还有“arte”，我们知道它是行会的同义词。很快，明智而自尊的艺术家们感到应采取行动恢复该机构的学院特点。在1574年4月18日的文献中记载了第一次尝试，提出将“官员所关注”的事务与“学院和公会中”的事务区分开来。有一封1575至1578年间的信件更为重要，甚至对于美术学院这一概念的总体发展也至关重要，是我在佛罗伦萨国立图书馆中找到的。在此信中，费德里戈·祖卡里［Federigo Zuccari］为美术学院的改革进行了辩护。[1] 祖卡里写的这封信，被看作是在策划“重新恢复我们这所学院的教学”。对他来说，教学似乎被“严重忽视”，而且若不立即实行改革，很可能“学院这个名称……变得空有其名”。关于重整学院教学方面的事宜，他的建议比瓦萨里的要准确得多。他要求将教学与经营管理完全分开，希望将正当的学院活动限定为教学活动。应该找一间房屋供人体写生，人体写生应每周安排一次。应有两名雕刻家教学生4个月，此后再推选两名雕刻家来教他们。顺便说一下，即使在这项建议中，根据信的原文，似乎并未提出任何强制性的课程，依然是友善的建议。祖卡里特别强调了理论科目，以课程的形式进行传授。任何与绘画、雕刻和建筑艺术相关的知识都应包括进来。他提到了数学与物理学讲座，还要给最优秀的学生颁奖。[2]

这一计划的确超越了瓦萨里一大步。在这里，他第一次提出了诸如颁奖或设立人体写生教室等要点，这些是现代美术学院教学中不可或缺的，不久我们将会在祖卡里的罗马美术学院中再次遇到这些内容。在佛罗伦萨这个计

1　瓦萨里“琐事与废话”：弗雷，前引书，第2卷，第311页。“艺术咨询”和“所面对的艺术问题”：*Arch. di St.* VII，例如，第37页左页。**官员与学院的职责划分**：*Arch. di St.* XXV，第32页左页。**祖卡里的信**：Cod. II. IV. 311。祖卡里于1575至1578年间为主教堂圆顶内部作画。只有那时他才是该学院的付费会员（参见佩夫斯纳，《佛罗伦萨美术学院1563—1620年间档案摘要》［Regesten aus dem Archiv der Florentiner Accademia del Disegno 1563–1620］，载《佛罗伦萨美术史研究所通讯》［*Mitt. d. Kunsthistorischen Institutes in Florenz*］，第4卷，1933年）。

2　祖卡里的信十分重要，完全有必要在此转载这些段落的原文。§14：“这类生意上的事务与行政长官有关，应在行政长官办公室谈；而学术研究则应该在学院进行。”§1：“……一个房间，在里面他们练习如何画人体写生，这需要从基础做起。”§3：“每四个月选出四名会员，即两位画家，两位雕刻家，来具体指导那些年轻的和应劝勉的学生，教他们最基本的规则，让他们了解人体比例和尺寸以及其他东西。这样，简言之，年轻人会获益匪浅，有一个很好的开端，循序渐进，（转下注）

53 划还是纸上谈兵，信中提出的建议似乎并未真正实行。佛罗伦萨雕刻家阿曼纳蒂数年之后在他那封写给美术学院的著名书信（时间为1582年8月22日）中曾提出若干建议，但也未奏效。这封信时常被引用，作为狂热投身于反宗教改革运动的一份证明材料。在此信中阿曼纳蒂责备自己粗俗猥亵，塑造了那么多裸体像；他要求开设诸如构图、透视和大理石处理等科目的定期讲座。尽管他们尝试着恢复学院的特色，但是于1585年颁布的新章程的要旨与同时代任何行会或公会章程没有什么两样。在16世纪末至17世纪初的学院会议记录中，只有遴选职员报告、诉讼决定以及指定的估价人为解决艺术家与“主顾”争端做出评估等，并无其他内容。[1]

（接上注）从而在登上我们艺术科学的高峰上克服所有困难。”§4：“上面所说的四位大师履行职责时，在审视完这些年轻人的作品之后，每个人都必须给出有益的建议。为了避免混淆，他们必须一个一个轮流接触这些作品。怎么说呢，这些雕刻家要向他们的年轻人展示创作的禁忌，告诫他们谨慎行事，哪些是必须做的，既要研究其作品的人文价值，又要研究自然本身，以及在使用泥土和蜡时应采取何种方式，如何做大模型，如何在工作中进行比较，如何使用大理石，如何铸铁，以及应该用何种方式做毛坯。为了传神，最后如何进行操作。类似的其他东西都需要给出建议。”§5：“通过类似的话语，画家们向年轻人展示并且教他们如何绘画，用怎样的方式观察作品的人文价值，如何上色，如何遵循自然，那才是应该模仿的事物，而不是乔万尼或者皮埃罗的作品；哪些是需要遵守的，哪些是应该谨慎描绘的；在一个地方什么应该一并处理，什么东西不该和另一个放在一起而应该另外处理；优雅、得体与情感如何表达，类似其他，不一而足，艺术品是对真实的模仿。”§6：“另外，要向年轻的画家展示那些有用的、好的和必要的泥制作品和模型，为了掌握光影，人物的细微动作，如何描绘优雅的人体，考究的鞋子，衣服的褶皱，怎么做以及为什么要这样做，大的草图以及其他类似的东西，对雕刻家也是如此，要向他们说明用墨水笔或者铅笔或其他方式先进行设计是有用并且有益的。设计如同一个灵魂存在于两个身体里，即绘画和雕塑。这灵魂本身是设计的智慧，它既与实践相契合，也与科学相契合。”§7：“因为这和建筑有关，大部分建筑师有时候会推究和演示应该如何运用这门用途巨大而必要的科学，以及应该使用哪些方式，规避哪些方式。”§8：“不要忽视绘画中非常必要的透视，没有这门科学，就没法勾画细节，没法构成历史题材的画面，没法完成充满魅力的作品，如果缺少这规则和科学的话。”§9：“有时候要上上数学课，就像多数师傅们喜欢的那样，还有其他类似的对年轻人来说必要而有益的课程。当他们这样做的时候，想象一下，他们再也不会回到以前那样，那些有益的推理并不是交谈……的确在交谈中，在教学中，人们也总是在学习。”§11：“设立一些奖金，至少这是荣誉的标志，这是为了给那些做得最好的年轻人，这样每个获奖的人在荣誉面前都会更加任劳任怨，不懈努力。”

1 **阿曼纳蒂的信**：博塔里（Bottari），《画家、雕刻家、建筑师书信集》（*Raccolta di lettere sulla Pitt., scult. Ed Archit.*），第3卷，罗马，1769年，第359页以下。**1585年的章程**：*Arch. di St. V*（“学院与美术行会章程”[“Statuti dell' Accademia e Università del Disegno”]）。值得注意的是，在那些记录中它变成了“美术学院的行会章程”[“Statuto del arte et Università dell' Achademia del disegno”]，在这个完全混乱的名称中，“arte”和“università”即行会，是为主的，而“academy”则是从属性的。

要指出在1600年前后还有什么瓦萨里的传统在这所美术学院中幸存下来，不是件容易的事。佛罗伦萨贵族申请加入美术学院并被接纳是常有的事；约在1590年学院曾开设了数学讲座；1602年，当局要求该学院监督执行一项禁止过去最著名大师的作品外流的法律——顺便提一下，这个法律是保护民族艺术不致流失的早期努力，作为趣味史的资料同样是有趣的。这些大师包括米开朗琪罗、拉斐尔、萨尔托、贝卡福米［Beccafumi］、罗索［Rosso］、莱奥纳尔多、弗兰恰比焦［Franciabigio］、皮耶里诺［Pierino］、提香、萨尔维亚蒂、布龙齐诺、沃尔泰拉［Volterra］、巴尔托洛梅奥修士［Fra Bartolommeo］、皮翁博［Piombo］、菲利皮诺［Filippino］、科雷焦、帕尔米贾尼诺、佩鲁吉诺［Perugino］和索利亚尼。[1]学院再没有其他活动值得记载了。甚至那些葬礼，如1564年为米开朗琪罗（见上文）、1570年为切利尼、1571年为桑索维诺举行的葬礼，也都未记载：这所学院沉寂了，其恢复的征兆直到17世纪六七十年代才被人注意到，我们将在以后讨论。

美术学院的早期历史给我们留下了什么？应该将创立者与发起者的设想与实际所做的工作区别开来。其实，该学院是要将佛罗伦萨艺术家统一于一个新的行会中，从而使他们从原先所隶属的各种行会的限制中解脱出来，仅此而已。这或许在一定程度上提高了他们的社会地位，但与瓦萨里原初的计划比起来则相去甚远。他的计划是——再重复一次——要使艺术家完全摆脱中世纪的行会制度。他认为，一个艺术家不应如一个普通工匠那样处于从属地位。如果让他成为学院会员，就表明了他的社会地位与科学家或其他学者是同样高的；若要他成为大公的学院中的一名会员，他本人也接受这一从属关系的话，则表明了他只在王侯一人之下。

1　**美术学院的贵族会员**：乔瓦尼·德·美第奇，大公之子，1583年（*Arch. di St.* XXVI, 第30页左页）；皮耶罗·斯特罗齐［Piero Strozzi］，1586年（Arch. di St. XXVI，第47页左页）；亦参见*Arch. di St.* VII，第72页（1590年）。**数学讲座**：1589/1590年，参见*Arch. di St.* XXVII，第4页以下。（购置一些设备和一个讲台；）1596年，参见*Arch. di St.* XXVIII，第9页。那时所指定的讲座人是费尔莫［Fermo］的奥斯蒂利奥·里奇［Ostilio Ricci］。他曾于1593年提出要成为美术学院会员。**禁止艺术品外流的法律**：蒂齐亚蒂，第3章，即卡瓦卢齐，第28页以下。

鉴于这些思考表明了，“艺术家的学院”这一概念是在特定时刻艺术在社会中演化的结果，那么亦可认为，在政治演变以及在狭义的、形式上的艺术演化的那一刻，美术学院必然是一种受欢迎的组织形式。16世纪下半叶的美第奇宫廷是专制主义早期阶段最重要的代表，而美术学院则明显是专制国家所采取的政治机构形式在艺术领域中的对等物。另一方面，手法主义作为一种风格，是专制主义与学院机构带来的在审美上的自然结果。它的呆板僵硬的构图模式，对自由人体运动的怀疑态度，冷冰冰的外貌，对某些可传授的教条以及从过去天才的大量作品中所发现的某些法则的信赖，所有这些都与专制主义并行不悖并要求建立美术学院。瓦萨里这位美术史写作的始作俑者，同时也是第一所美术学院的创始人，这是一个引人注目的事实。“Vite”［“生命、传记”］历经长久的准备，最终导致了最伟大的、无与伦比的天才米开朗琪罗的出现。手法主义艺术家们（就手法主义字面意思而言）力图固守黄金时代大师们所创立的“maniere”［“手法”］，而美术学院就是这种态度的合乎逻辑的结果。

在班迪内利的“学院”与瓦萨里及祖卡里所制定的计划之间有一条鸿沟将它们分隔开来，这是不言自明的。但因为瓦萨里和祖卡里的计划尚未真正实施，甚至将艺术从行会制度下解放出来这一点也未做到，所以以下这一点就值得怀疑，是否应将美术学院的最初几十年看作是我们这里所讨论的美术学院历史的史前部分，而不是这部历史的第一章。[1]

罗马的圣路加美术学院就是另一回事了。不过，在讨论这所美术学院

1 明确地说，史前史仅涉及另一所美术学院，它是在佛罗伦萨美术学院成立之初的那些年建立的。在佩鲁贾，有一所学院在教廷官员与主教的庇护下于1573年成立，显然模仿了佛罗伦萨的原型，其会员有雕刻家温琴佐·丹蒂［Vincenzo Danti］、数学家埃尼亚齐奥·丹蒂［Egnazio Danti］以及画家奥拉齐奥·阿尔法尼［Orazio Alfani］（参见卡尔德里尼，《佩鲁贾美术学院的优点与缺点》［*I pregi ed i guai dell' Accademia di Belle Arti in Perugia*］，佩鲁贾，1885年；亦参见蒙泰斯佩雷利［Z. Montesperelli］，《佩鲁贾美术学院简史》［*Brevi cenni storici sulla Accademia di Belle Arti di Perugia*］，1899年）。1576年，市政当局应允将来任命的城市建筑师非该学院成员莫属，这表明了对这种新型机构的学院特色的某种欣赏态度。不过，这一许诺不可能兑现，因为到了16世纪末这所学院似乎已经消失了，直至1638年才再次为人所知。

的组织结构之前，回顾一下中世纪的传统和罗马艺术家在学院成立之前的社会地位或许也是恰当的。如在佛罗伦萨一样，罗马的艺术家分属于不同的行会。有一部1478年为画家制定的章程被保存了下来。在罗马，艺术家的解放始于雕刻家而非画家，这是由于米开朗琪罗极强的个性所致。保罗三世通过自主敕书使雕刻家们免受行会管辖，我们在上文已讨论过这份文件的意义。同时，在画家社会地位方面也有了类似的进展。总之，当时艺术家有一种不顾行会等级限制而联合起来的趋势，1543年在罗马成立的一个艺术家俱乐部就是明证，即万神庙艺术行家［Virtuosi al Pantheon］协会，它的准确名称是万神庙圣地圣约瑟夫会［Congregazione di S. Giuseppe di Terra Santa alla Rotonda］。正如在佛罗伦萨的情形一样，该会仍保持着中世纪公会的形式，在万神庙中有自己的礼拜堂，有特殊的礼拜仪式与灵堂，亦有为死去的会员举行庄严葬礼的习惯。该会为贫苦会员的后代募捐款项，并有权每年从法庭上保释一名犯人。[1] 16世纪中叶工作于罗马的大多数重要艺术家都隶属于它：画家有皮耶里诺·德尔·瓦加［Pierino del Vaga］、达尼埃莱·达·沃尔泰拉、文努斯蒂［Venusti］、萨尔维亚蒂、孔特［Conte］、穆齐亚诺［Muziano］、祖卡里、萨巴蒂尼［Sabbatini］、切萨里［Cesari］、普尔佐内［Pulzone］等；建筑师有桑加诺、利戈里奥［Ligorio］、维尼奥拉［Vignola］、隆吉［O. Longhi］等。这一宗教性社团中设有牧师会［Capitoli］，有一名庇护人，一名行政长官［Reggente］，两名助手［Aggiunti］，其组织机构与同时代的文学院是那么相像，以至于如果你有意识不去想academy这个词的现代含义，很容易将这个协会称作学院。与佛罗

56

1　**画家公会章程**：明茨，《教皇宫廷艺术》［*les Arts à la cour des Papes*］，巴黎，1882年，第3卷，第101页；亦参见鲁多卡纳奇［E. Rodocanacchi］的《罗马的工匠行会》［*Les corporations ouvrières à Rome*］，巴黎，1894年，第2卷，第299页以下。**万神庙艺术行家协会**：奥尔邦［J. Orbaan］，《艺术科学目录》，第37卷，1914—1915年。此外亦见坎博［S. Kambo］的《罗马国家行会法令之研究》［*Atti del Congresso Naz. di Studi Romani*］，第1卷，罗马，1929年。坎博总结了他对这一兄弟会［confraternity］的看法，认为它"quasi completamente finalità religiose e filantropiche"［"几乎完全以宗教与慈善为目标"］（第706页）。顺便提一下，该协会在15世纪有一个前身，存在于鲁多卡纳奇所提到的兄弟会［Confraternità］中，但我找不到任何有关它的详细材料。它似乎已并入了万神庙艺术行家协会。这些情况与蒙托索利给佛罗伦萨艺术家的捐赠之间的明显联系已在［原书］第44页上提过了。

伦萨比起来，它既不去力争官方的认可，也不试图从事教学活动。当罗马有了这两方面的想法时，做起来似与这个行家团体毫不相干了。

是谁为罗马策划了一所美术学院我们不得而知。马尔瓦西亚［Malvasia］在写书时提到过一封书信，其下落现已无从知晓。他说这封信证明了博洛尼亚画家萨巴蒂尼是真正的创建者。有一个事实可以作为这一提法的论据，即在佛罗伦萨美术学院成立之时萨巴蒂尼就生活在那里。他在瓦萨里手下工作，并经历了该学院最初成功的若干年。1565年他成为该学院会员。另一方面，马尔瓦西亚为了给他的出生地博洛尼亚增添光彩而捏造文件尤其是书信的做法也是尽人皆知的。以此来看，如果明确声称某封信佚失了就会使人感到特别可疑，即便情况真是这样。但也没有任何文献记载证明萨巴蒂尼生前采取了什么步骤导致了美术学院的建立。该学院建立的第一步是格列高利十三世的敕书［Breve］，是萨巴蒂尼去世之后一年颁发的。根据巴廖内［Baglione］所述，该敕书并非由萨巴蒂尼而是穆齐亚诺提议促成的。[1] 敕书所针对的是那时罗马绘画、素描与雕刻的显著衰落状态。这位教皇指出，这是因为“缺乏知识与基督教道德所致”（“defectum otpimae intelligentiae et christianae charitatis”）。许多未曾接受过适当训练的年轻艺术家受经济利益的驱策，过早地承揽大项目。其结果太糟糕了，以至于教皇决定“在罗马城中建立一所指定的独一无二的美术学院”，其目的是使得有经验的艺术家对此事负责，“为了那些学习艺术的人，首先要用基督教的教义、虔敬和善行来开导他们，然后以一种与其智性和能力相适应的方式，在同一艺术中对他们进行训练”。这一纲领强调了这

1　马尔瓦西亚，第1卷，第231页。**萨巴蒂尼作为学院会员**：*Arch. di St.* XXIV, 第13页（Giornale del Proveditore E［监督官E的日志］）：“Vinsero per accademici otto uomini...forestieri che hanno lavorato e lavorano in Palazzo con S. Giorgio”［“通过学院会员他们劝服了八个人……跟圣乔治团一起在宫殿中工作过的外地人”］（1565年10月14日），其中之一是萨巴蒂尼。**格列高利的敕书**：霍格维尔夫［G. J. Hoogewerff］，《关于荷兰艺术家与学者在意大利的记录》［*Bescheiden in Italie omtrent Nederlandsche Kunstenaars en Geleerden*］，第2部分，海牙，1913年，第4页以下。**圣路加美术学院的历史**：米西里尼［M. Missirini］，罗马，1823年。关于最初的那些年代，阿尔贝蒂转载了最初发表的学院记载：《罗马画家、雕刻家、建筑师的美术学院的起源与发展》［*Origine et Progresso dell' Academia del Disegno de Pittori, Scultori & Architetti di Roma*］，帕维亚，1604年。阿尔诺［J. Arnaud］论该学院的著作（罗马，1886年）以及乌戈·达·科莫［Ugo da Como］所撰写的《穆齐亚诺传记》（贝加莫，1930年）都没有再多的重要材料。

家未来学院在教学方面比佛罗伦萨的做法大大进了一步。不过，正如人们所料想的那样，在这个天主教的首都，在这最严酷的反宗教改革运动的时刻，所强调的是道德问题，这一点在佛罗伦萨是完全不予考虑的。这一敕书明确提到了“特伦托宗教会议关于圣物的规则与法令”。

关于该学院的组织与活动计划则几乎未被谈及。有一个“协会，在圣路加的呼唤之下”将要在该城的一座教堂中建立，隔壁有一个客栈，是为尚未注册为本地师傅的外国艺术家准备的。顺便提一下，这一特定方案不可能产生于罗马美术史上的其他任何时期。在16世纪下半叶，对于意大利北方画家和阿尔卑斯山以北的画家与雕刻家来说，到罗马旅行几乎是必需的，但是中世纪的传统仍然具有活力，并未受到挑战，也就是在一个师傅监管下工作而非自己独立自由地做研究。在所推荐的教学方法中，我们只是听说，“被视为罗马荣耀的最好最珍贵的艺术典范”将要发挥主要作用，也就是古代与盛期文艺复兴的作品，它们受到了去过罗马的所有人的赞赏。没有提到技能训练。关于穆齐亚诺思想的大量详尽论述出现于17世纪晚期伦巴第画家洛多维科·大卫［Lodovico David］的一本手稿中，他大谈石膏像收藏、写生班（“门厅”）、颁奖、演讲日甚至学生去威尼斯与伦巴第旅行研究提香、科雷焦、韦罗内塞的情况。乍一看这似乎与穆齐亚诺倾向于北方意大利的观点十分类似，在意大利绘画史上这一倾向在他那个时期是十分典型的（比较一下乌尔比诺的巴罗齐［Barocci］，托斯卡纳的帕西尼亚诺［Passignano］、帕加尼［Pagani］、利戈齐［Ligozzi］）。然而，没有任何材料可证实大卫的惊人陈述。它们与我们所了解的早期学院组织形式是那么明显地不一致，以至于可以放心大胆地推测，这位作者已将——可能是无恶意的——所有已成为他那个时代艺术教育中已实现的做法都搬进了穆齐亚诺的计划之中。[1]

59

1　在17世纪晚期的罗马法兰西学院，去意大利北方旅行实际上是司空见惯的事，这一情况或许特别能说明问题。顺便说一句，怀疑大卫关于学院问题论述的真实性还另有原因。他在另一处提出，穆齐亚诺所举的例子是一位威尼斯画家温琴佐·卡泰纳［Vincenzo Catena］，据说他曾将财产遗赠给画家协会［Collegio dei Pittori］以便建立一所“scuola”［“学校”］，根据大卫所说，就是一所美术学院。这个故事尚未引起达·科莫的怀疑（参见原书第123页），尽管早在1905年路德维希就已经找到了卡泰纳（转下注）

无论穆齐亚诺的确切计划是什么，都未得以实施，尽管有格列高利的自主敕书。1588年，西克斯图斯五世出于同样目的发出了另一份敕书，就明确说到这一点。这份敕书的内容几乎与上一个文件相同，再次敦促成立一个“兄弟会”，而且强调的重点还是在宗教方面。[1]唯一的新建议是给学院分配一处适当的聚会场所，即广场旁的圣马蒂娜教堂［Sta Martina］以及毗邻的地产。但西克斯图斯的计划依然停留在纸上。此事再次提起时已过去了四年，这一次成功了。新的动议是红衣主教费德里戈·波罗梅奥［Federigo Borromeo］和画家费德里戈·祖卡里提出的。也正是这个祖卡里在15年前曾徒劳无功地试图改革佛罗伦萨美术学院。1593年11月14日，终于在圣马蒂娜教堂举行了庄重的仪式，圣路加美术学院宣告成立。接着召开了全体会议——附带说一下，会议是在一个大棚中召开的——祖卡里被选为主席，他有权挑选助理［Coadiutori］和顾问［Consiglieri］。开幕致辞对会员提出了忠告，要做到善良、虔诚和仁慈。在此次会议与后来一次会议上起草了规章，规定会员要定期参加学院的服务工作。关于艺术理论问题的讲座与讨论的重要性是得到特别强调的另一要点，这种“有德性的交谈”［“conversazione virtuosa”］对于祖卡里来说就是“学问之母以及各门科学真正的源泉”［“Madre degli studi e fonte vera di ogni scienza”］。每天午饭后用一个小时来

（接上注）的遗嘱原件（《普鲁士艺术收藏年鉴》［*Jb. d preuss. Kunstsamml.*］第26卷），证明正如威尼斯文献中常见的，“scuola”恰恰指的是意大利其他地区的“conraternità”［兄弟会］。实际上这200达卡［ducats］遗赠给这个画家兄弟会，捐给5个姑娘并帮助5位穷困艺术家。使这一个案更加混淆不清的是，第一份遗嘱提到了“pueri de la dita Schola”，但后面两份遗嘱表明了这是“poveri de la dicta schola”的一个笔误。拉丁原文是“pauperibus scholae”。

1 西克斯图斯的敕书：米西里尼，前引书，第23页以下。上文提到的那一段如下：“detti Pittori, e Scuttori per alcune controversie, o difficoltà insorte nel mandare ad effetto le dette lettere Apostoliche, non aver potuto finora conseguire i vantaggi delle ottenute largizioni, o per alter cagioni distolti che non fossero, non essersi per essi eretta nacora la predetta Congregazione, de Accademia, avendo protratto la cosa fino a questo giorno.”［“由于那些画家和雕刻家为了某些争论，或突如其来的困难，至今还不能取得由实现使徒书信而应获得之赠礼的益处，这是由于学院拖延这件事直到今日。”］这位教皇认为未来的学院定会令人满意，因为“li frutti, che provengono dallo studio delle buone arti siano grati a Dio, utili all’ universale cristiana repubblica, e salutari alle Anime di tutti i Fedeli”［“感谢上帝，对良好艺术的学习所获得的成果，对于基督教共和国世界是有效用的，对于信徒的灵魂健康是有益的”］。这是关于反宗教改革与艺术这一话题的重要文献。

作理论辩论，每两个星期开一次全体会议。理论探讨的内容有：关于绘画或雕刻孰高孰低的问题（即曾经萦绕于莱奥纳尔多心头的著名的“Paragone”［“比较”］问题，当时在手法主义的论文中变得十分流行）；关于Disegno的定义问题（即“segno di dio in noi”［神在我们心中留下的印记］；祖卡里在他自己关于艺术理论的书中所说的“Idea”［“理念”］）；关于人体运动的表现，关于“decoro”［“得体”］；关于构图，等等。建筑的各种卓越品质也是学院感兴趣的话题，因为尽管建筑师们被划在格列高利与西克斯图斯的敕书范围之外，但现在他们被接纳进来，正如开始时在佛罗伦萨的情形。

然而，最关键的革新却体现在这个计划的另一部分中。在1593年与1596年的规章中十分清楚地指出，学院的基本目标是教育。前一份规章提出：

> un’ altr’ ora si spenderà nella pratica, ed insegnare a disegnare ai Giovani, con il mostrar loro il modo, e buona via dello studio, ed a questo effetto abbiamo gia ordinati dodici Academici, che abbiano particolar cura, e carico un mese per uno in assistere questi giorni, e le feste principali, a detti giovani.［其他时间应该致力于实践，向年轻人展示这种描绘的方法和良好的学习途径，教导他们学习素描。为达到这样的成效，我们已指派12位有特殊能力的学院会员，每一位承担一个月时间，在这些日子里或在重要的节日去帮助这些年轻人。］

而在1596年的规章中甚至包含有更详细的说明。现在学监［Censori］是12名巡访教师的头衔，他们要决定　61

> chi disegnerà disegni a mano, chi cartoni, chi rilievi, chi teste, piedi, e mani, e chi anderà fra la settimana disegnando all’ antico, alle facciate di Polidoro, chi ritrarrà Prospettive di Paesi, Casamenti, chi Animali, et altre si fatte cose, oltre nelli tempi convenevoli spogliare ignudi, e ritrarli con grazia, e

intelligenza, fare modelli di creta, di cera, vestirli, e ritrarli con buona maniera; chi desegnerà di Architettura, chi di Prospettiva. [谁画徒手稿，谁作草图，谁做浮雕，谁画头、脚、手，谁这个礼拜将以仿古的手法画黄金城正面的墙，谁画城市、公寓的景色，谁画动物和其他东西。在适当的时候，让他们脱去衣服，裸露身体充当模特，以纤细伶俐的手法去描绘他们，并以陶土或蜡去塑造模型。让他们披上衣服，再以正确良好的手法去描绘他们。他们还要决定谁做建筑设计，谁画透视图。]

在这里，对风景与动物题材的重视直接指向了17世纪，这一点无须强调。更重要的是指出，在他们的计划中，作为一种培训机构的近代美术学院似乎突然间被构想出来并得以实现。有石膏像与人体写生，有“教授”[“Professori”]（尽管直到1607年新规章中才采用了这个头衔）负责修改素描，并时常发放如素描材料之类的奖品，这些都完备起来了。学院会员（以及院长）必须向学院提交他们的作品。1595年，评价艺术作品的垄断权已经被授予美术学院。[1]

这所美术学院的活动——如在佛罗伦萨一样——没有计划得那样雄心勃勃，尽管在罗马的绝大多数知名艺术家都是它的会员：画家有三个阿尔贝蒂[Alberti]、切萨里、劳雷蒂[Laureti]、祖基[Zucchi]、龙卡利[Roncalli]，雕刻家有瓦卡[Vacca]、兰迪尼[Landini]、瓦尔索尔多[Valsoldo]，建筑师有波尔塔[Giacomo della Porta]、隆吉。总之，祖卡里的讲座并不很成功，这位《理念》[“Idea”]的作者并没有将讲座特别放在心上。波尔塔和兰迪尼取消了他们自己论题的讲座，所以祖卡里本人必须立即填补演讲者的空缺。顺便说一句，他的听众不仅仅是学生，也包括一些已

1 米西里尼，前引书，第30、32、70、68页。

申请了学院会员资格的业余爱好者，还有贵族与学者，他们是根据1617年的章程作为荣誉会员［Accademici d'onore e di grazia］被接纳的。会议仍然在圣马蒂娜教堂附近的“干草棚”［“Fienile”］中召开。尽管祖卡里将他自己 62 在山上的圣三一教堂［Trinità dei Monti］（即现在的赫兹图书馆［Biblioteca Hertziana］）附近的家宅转赠给这所学院以作为Ricetto［栖身之所］与Ospizio［看护之家］，然而直到若干年之前，圣路加美术学院的校舍依然是位于圣马蒂娜与圣路加教堂［SS. Martina e Luca］后面的老地方。[1]

这所学院在开办讲座方面不得力，教学方面也很松懈。罗马诺·阿尔贝蒂根据亲身经历来写作，他在1595年就曾说：“学院几乎已放弃了从前就很少或从不使用的手段”，接着他明确补充道：“中止了由圣祖卡里所传下来的为了教导年轻人的一些好的规章和科目。”到1597年，他又写下了以下简短的意见：“……这也是没有办法的呀！这些由圣祖卡里所指导的优良的研究成果很快就消失了”。直到阿尔贝蒂写的最后一年1599年都没有提及任何改进。他的抱怨大多可能是针对那些讲座，这是他小册子的主要内容。在这些年中一定仍开展了某种教学活动，因为1596年的规章中新加入了一段话，禁止所有学生“未经院长许可在家中举行画模特的聚会”，这显然是指私下里的写生课或一切私下合伙的写生，即班迪内利的所作所为。如果学院里不开素描写生课，这段话就不太可能写进去。同样，1598年萨尔维奥尼捐赠了他的石膏像藏品，这证明学院对这部分课程有兴趣。此外，在1607年的规章中，教学是完全根据先前的规章来制定的，没有提到它被废弃或忽视的情况。这段话是这么说的：“这些学院的学习内容有素描、绘画、解剖学、雕刻、建筑、透视学和其他与职业相关的科目。”一个教授每个月要担任教学，助教则要住在允 63

1　**特聘名誉会员**：米西里尼，前引书，第84页。一些铜版画家和金匠也属于这所学院（米西里尼，前引书，第67页）。祖卡里的遗嘱引起了争论，未能得以实施，参见科泰［W. Körte］的《罗马祖卡里宫，其装饰壁画及其历史》［"Der Palazzo Zuccari in Rom, sein Freskenschmuck und seine Geschichte"］，收入《罗马赫兹图书馆研究》［*Römische Forschungen der Biblioteca Hertziana*］，第12卷，莱比锡，1935年。

许学生进入的“校舍”[“stanza accademica”]中。[1]

然而，这些规定是否完全被执行仍然不得而知。那时曾在罗马学艺的画家的传记中均未提到这所学院。1600年之后它不太可能接手课程创建与运作方面的许多麻烦事，因为在学院与残存下来的中世纪艺术家组织之间出现了新的问题。在开办的那一刻不可能存在区别，至少未让人感觉到，否则记载有新加入者会费的行会卷宗就不可能没有任何明显中断地移交给了这所学院。但在1596年学院与“兄弟会或公会”[“confraternità o Compagnia”]之间的第一桩争执被记载下来，这个公会是将所有小艺术家统一起来的从属性团体。新条款确认了学院的地位：它的院长同时又是公会的头儿[Capo]，而公会的会长[Rectors]和理事会[Council]必须从学院会员中产生。另一方面，在学院会员中没有人开店铺销售自己的作品。然而在1598年，心怀妒忌的行会取得了胜利，院长当时不得不舍弃他的头衔，从此只称自己为“头儿”。在克雷芒八世1600年的训喻中我们找到了反对行会艺术优越于学院艺术的说法。在这里，“罗马的画家行会与寄宿学校”[“Università e Collegio de' Pittori di Roma”]可以免税，因为“绘画是非常高贵的职业，和机械技艺不同，通过持续的研究学习，加之天资聪敏和不间断的投入，它会是灿烂夺目的”。将绘画认定为是一项高尚的职业这一点被保留了下来，而行会和学院之间的区别似乎被忘掉了。后来在1607年，学院反抗行会的力量重新确立起来，但并不太成功，因为在1617年新的教学活动必须要恢复院长头衔以及提供入会画作的制度。只有“能够独立工作的卓越的画家和雕刻家”[“Pittori e Scultori eccellenti che operino da se”]才能成为会员。1620年的一道训喻又重新在学院与行会之间划下了界线，好像什么事都未发生似的。尽管如此，1621年由格列高利十五世颁布的新规章，并未在“行会的爱子与画家的学

1　阿尔贝蒂，前引书，第77、78页。**禁止私下的写生课**：马西里尼，前引书，第70页。**萨尔维奥尼藏品**：出处同上，第73页。**1607年的章程**：《罗马画家与雕塑家学院章程》[*Ordini dell' Academia de Pittori et Scultori di Roma*]，罗马，1609年，第41、23页。米西里尼（前引书，第82页以下）只是对这些情况作了一个非常不充分的总结。只有根据原始记录对米西里尼的陈述作一番考察，但不幸的是我未能这么做。

院”［“diletti Figli dell’Università, ed Accademia de’ Pittori”］之间作出区分，只是将全体会议［Congregazione Generale］与院长主持的职员会议［council of the Colletta］区分开来。还有为患病会员、贫困的外籍艺术家以及更为一般的“为了寻求足够大的工作场所而来到罗马的画家和雕刻家”开设客栈的训令，并再一次强调了提供入选作品以及通过学院获得一切评价的义务。教学仍然在考虑之列，因为提到了“领导学校的画家和雕刻家”［“Pittori e Scultori che dirigono le scuole”］。然而，所有这些变化，下达命令、重申命令，取消命令，只能确实无疑地表明，在成立10年、20年、40年之后，圣路加美术学院对于行会的所有优越性都丧失殆尽，绘画与雕刻和100年前几乎没有什么差别。[1]

乌尔班八世在下决心改革这所学院时坦率地承认了这一情况，他是17世纪诸教皇中最强有力的人物。1627年，他取消了其前任所制定的规章，并指出，“今天这个从前采用学院名称的行会，必须遵从现今改造过的法令与条文进行管理”。教学再一次委托给12位会员，每人负责一个月。这个机构采用了“研习学院”［“Accademia degli Studi”］的名称。根本未提到行会，却赋予了公会［Compagnia］以适当的特权。总的来看，好像乌尔班主要不是或至少不只是对这样的学院感兴趣，而是确立了一条法律，规定所有在罗马工作的艺术家都必须置身于教皇权威的管辖之下。1633年的训喻证明了这一点，设立了一种特殊的强制性税种，取代了由非会员在圣路加节为维持学院运行自愿给予的“施舍”。现在，每个画家、雕刻家、建筑师、金匠、刺绣师、抄本画家、艺术交易人都必须缴纳这新税。这立即激起了强烈的反对，由那

65

1　**行会与学院的账簿**：霍格维尔夫，前引书，第6页。**1596年的条款**：米西里尼，前引书，第71页。学院会员对直接的艺术交易十分反感；参见米西里尼，前引书，第123页。**1668年的条款**：学院会员不得在店铺中售卖图画，因为这不是一种“opera intellectuale”［“明智之举”］。**1598年的条款**：米西里尼，前引书，第73页。**1600年的条款**：出处同上，第81页。**1607年的条款**：出处同上，第84页。**1620年的条款**：第85页。**1621年的条款**：出处同上，第86页以下。一些艺术家被任命为“Stimatori dei Scultori”［“雕刻评估师”］，另一些人被任命为“Stimatori dei Ricamatori”［“刺绣评估师”］，等等；参见霍格维尔夫，前引书，第47页。

帮冒失的尼德兰年轻人以及他们那个称作“Bent”［画家党］的时髦俱乐部领头。[1]他们很高兴逃脱了家乡狭隘行会规章的限制，在罗马全身心地享受着自由，不可能再屈从于同样的限制，所以他们揭竿而起就不奇怪了。对他们来说，一份订单来自行会还是学院是无所谓的。最终，事实证明教皇当局是无能为力的，斗争持续了若干年，整个事情被完全搁置了下来。又过了两年，这些佛兰德斯人和荷兰人恢复了自愿性的捐款。

如果说乌尔班的计划是建立罗马美术学院的专制体系，那他是失败了；但要说他仅仅是想重建美术学院对低层次手工艺的绝对优势，他则完全成功了。圣马蒂娜与圣路加教堂的气度不凡的新建筑就是这所美术学院新恢复的自豪感的鲜明表现。它始建于1635年。学院的校舍也扩建了，会员当时很可能已达100人。[2]从1634年到1638年，科尔托纳［Pietro de Cortona］任院长，他的后任有图尔奇［Turchi］、罗马内利［Romanelli］、阿尔加迪［Algardi］、拉伊纳尔迪［Rainaldi］等人，他们全都是罗马巴洛克艺术的代表人物。但在这一系列院长之后，到了该世纪的下半叶，出现了一种重要的、令人警觉的变化信号，这不能被忽略。1651年佛兰德斯人路易吉·真蒂莱［Luigi Gentile］被选为院长，1658年尼古拉斯·普桑［Nicolas Poussin］被提名。普桑未作回应，但在1672年另一个法国人夏尔·埃拉尔［Charles Errard］却回来了。

66

圣路加美术学院本身也承认巴黎已胜过了罗马，在这当口我们就必须离开罗马了。现在法国宫廷成了欧洲艺术与学院艺术教育的中心，长达一个世纪左右。

1 **乌尔班八世**：米西里尼，前引书，第91页以下。**1633年的征税**：出处同上，第94页；霍格维尔夫，前引书，第91页以下。**画家党的反抗**：霍格维尔夫，前引书第8页。更详尽的材料参见《皇家科学院公告·文学部》［*Mededeel. d. Kon. Akad. d. Wetenschapen, Afd. Letterkunde*］，第62卷，系列B，1926年。关于“Bent”的总的介绍，见霍格维尔夫，载于《赠予布雷迪乌斯博士的庆典文集》［*Feest-Bundel Dr A. Bredius aangeboden*］，阿姆斯特丹，1915年，第103页以下，以及《荷兰历史研究院公告》［*Mededeel. van het Nederl, Histor. Instituut*］，第3卷，1923年。

2 **新教堂**：波拉克［O. Pollak］，《乌尔班八世时期的艺术活动》［*Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*］，第1卷，奥格斯堡，1928年，第185页以下。1634—1635年的会员名单（89名）以及1636—1637年的会员名单（127名），载于霍格维尔夫的书中（前引书，第98、127页）。

在此章结束时，最好总结一下我们对16世纪所作的记述。莱奥纳尔多没有建立一所美术学院，也没有想到要这样做，但他的理论，以及米开朗琪罗的个性，却为奠定美术学院的基础作出了最大的贡献。在此基础上，瓦萨里和祖卡里建立了最早的美术学院。瓦萨里主要强调美术学院的代表性作用，而祖卡里则强调其教育功能，他们已经制订了未来美术学院的这两项主要任务。[1]这些都发生在手法主义的庇护之下，这种风格是所有近代风格中最图式化、最具“极权主义”色彩的风格，也是最起劲地从经典大师作品中继承构图、人像、细节的一种风格。这就决定了美术学院直至20世纪的特色与命运。

1　不幸的是，在眼下本书这一部分的版已排定之后，我才注意到有资料提及祖卡里的又一封致欧洲诸王侯的书信，于1605年在曼图亚印制，收入库尔兹［O. Kurz］为施洛塞尔-马格尼诺［J. von Schlosser-Magnino］的《艺术理论》［*La Letteratura Artistica*］（1937）一书所编的附录中，佛罗伦萨（1937年）。



第三章

巴洛克与洛可可时期（1600—1750）

尽管16世纪艺术家对形成美术学院的概念贡献了建设性的思想，尽管有两家以此为名的机构在佛罗伦萨与罗马真正建立了起来，但是处于其影响之下的画家、雕刻家和建筑师的社会地位尚无根本性的改变。17世纪初艺术家的地位与1563年之前没有什么两样，而这两所学院本身也被简化为类似于行会议事会的机构。不过必须承认，在Corpo［公会会员］与Accademici［学院会员］之间的区别，本身就包含了文艺复兴所引发的“Art”［大写的艺术］与“art”［小写的艺术］相对立的观念。在佛罗伦萨与罗马，这一观念某种程度上已在艺术家与赞助人中间传播开来，而在17世纪初意大利的其他艺术中心尚不知晓这一观念，对它的引入仍步履维艰。这些斗争的情况没有多少流传下来，但仍有两例可以追溯，即热那亚和博洛尼亚，作为说明这些情况的例证。

在**热那亚**[1]，画家行会疯狂地迫害乔瓦尼·巴蒂斯塔·帕吉［Giovanni

1　参见索普拉尼［R. Soprani］的《热那亚画家、雕刻家和建筑师传》［*Vite de' Pittori, Sculptori ed Architetti Genovesi*］，拉蒂［G. Ratti］增补的第2版，热那亚，第1卷，1768年，第125页以下。另参见博塔里－蒂柯齐［Bottari-Ticozzi］的《书信集》［*Raccolta di Lettere*］，罗马，1754—1773年，第6卷，第87—89页，即居尔－罗森伯格［Guhl-Rosenberg］的《艺术家书信集》［*Künstlerbriefe*］，柏林，1880年，第2卷，第39页。此例也为德雷斯德纳所提及，前引书，第94页。

Battista Paggi]，因为出身于贵族血统的他仅仅通过研习素描、石膏像和书籍便成了有名望的画家，并未在当地某家师傅作坊中受过训练。行会为了将他逐出这个行当，请求对行会老规章进行重新认定。根据此规章，任何人没有在本地做为期七年学徒的经历都不得开业作画。此外，雇用学徒仅限一人，以使得在订件富裕的情况下可转给不太忙的画师。这是最典型的中世纪章程。图画的输入与外来画家的迁入也是被禁止的。就帕吉而言，这一条款特别要紧，他因过失杀人而不得不移居佛罗伦萨。他反对这种恢复过时规章的做法，他的兄弟吉罗拉莫·帕吉医生[Dr Girolamo Paggi]在他缺席的情况下替他提出了反对的理由。在16世纪末这些观点一定令热那亚政府当局感到新鲜有趣。不过，本书的读者对它们十分熟悉，因为总的说来是莱奥纳尔多和米开朗琪罗所重申的观点。帕吉在一封信（由波塔里[Bottari]印制）中表明了他热切希望看到艺术再一次成为吸引有钱人或许还有贵族的一种高尚的职业。他写道，因为这种职业活动主要基于算术、几何学、哲学等的研究，其实践基于观察，是自然的馈赠，是不可教的。在这种情况下，一位年轻画家或雕刻家为什么不应该像诗人或音乐家那样，通过研究大师的作品来训练自己呢？帕吉成功地说服了热那亚的元老院。绘画自由的观念被接受，行会的要求被驳回。老规章不再对“现在或将来任何一位不维持画坊营业的画家”进行限制，因为元老院认为绘画艺术是“ubique gentium legibus libera atque soluta”[“自由的，无论在何处都不受地方法规的束缚”]，这是一种完全不确切的但明显是进步的说法。尽管帕吉事件无疑是一个有益的出发点，但热那亚并没有建立美术学院。

另一方面，在**博洛尼亚**[1]，1598年之前根本不存在单独的画家公会。在1569年之前他们隶属于刀具匠、马具匠和剑鞘匠的行会，之后属于棉布商行会（“Bombasari”）。画家们指出：“卓越的绘画艺术，它应当经常获得权威人士的欢迎与赞许。”1598年10月3日，教皇使节、红衣主教蒙塔尔托[Cardinal

1 参见瓦莱里的《16世纪博洛尼亚绘画艺术》[“L' Arte dei Pittori a Bologna nel sec. XVI”]，*Arch. Stor. d'Arte*, 2, S. III, 1897年，第309页以下，以及瓜兰迪[M. Gualandi]的《笔记》[*Memorie*]，第4卷，第164页。

Montalto］批准将画家公会分离出来。为了保险起见，又加上一条新的实际理由：博洛尼亚画家的数量和名望已稳步提高，以至于在现有的行会内存在着“各门艺术之间不成比例”的情况。这位教皇使节在他于1598年12月28日颁布的法令中，相应地将绘画艺术确认为是一种“尊贵和有德行的职业”，而且认为它目前在博洛尼亚“处于繁荣兴旺的状态”。蒙塔尔托强调这一点是完全有根据的，因为到1598年卡拉奇家族［the Carracci］的艺术已达到巅峰状态，而他们的学生辈如雷尼［Reni］等人也正在起步。这新行会的议事会包括了“一些建筑师和雕刻家，作为对优秀画家来说是十分合适与必需的行业”，这是“学院”思想传播到行会艺术领域的显著证据。下一步将会把新公会提升到学院的地位，但此时这一步还尚未迈出。不过在1602年洛多维科·卡拉奇［Ludovico Carracci］就已经去了罗马，为的是“将与罗马画家公会类似的博洛尼亚画家公会也改造成美术学院”。[1]

因此，1650年之前意大利只有一所罗马类型的新美术学院在米兰建立起来。[2]其方案也是由这个费德里戈·博洛梅奥草拟的，他是1595年之前的米兰大主教，曾与祖卡里一道共同发起了圣路加美术学院。反宗教改革的观念在米兰学院的章程中比其他地方得到了更多的强调，这是与费德里戈的宗教信仰相一致的。在1617年，这位大主教已成立了一个“建设委员会，其目的

70

1 老博洛尼亚行会1288年的章程称四艺会［Società delle Quattro Arti］：高登齐［Aug. Gaudenzi］，《博洛尼亚民间社团研究》［*Statuti delle Società del Popolo di Bologna*］，第2卷《意大利历史之源，四》［Fonti per la Storia d'Italia, IV］，罗马，1896年，第395页以下。洛多维科·卡拉奇的旅行：1602年1月8日致弗朗切斯科·布里奇奥［Francesco Brizio］的书信（由德雷斯德纳引用，前引书，第306页）。马尔瓦西亚坚持认为，在博洛尼亚建一所学院的另一个尝试是由塞巴蒂尼于1576年做出的。但是若考虑到画家在那时的地位，这听上去是完全不可能的。他在这同一页上进一步提到这件事，说塞巴蒂尼提出了在罗马创建一所艺术学院的首个动议。

2 参见贝尔特拉米［L. Beltrami］《红衣主教博洛梅奥的艺术观点》［“Il sentimento dell' Arte nel Card. Fed. Borromeo”］，载《切里亚尼杂录》［*Miscellanea Ceriani*］，米兰，1910年；里奇［S. Ricci］，《伦巴第考古学史》［*Arch. Stor. Lombardo*］，第26卷，1899年，第99页以下，以及《米兰的科学院、文学院与艺术学院》［*Gli Istituti Scientifici, Letterari ed Artistici di Milano*］，米兰，1880年，第357页以下。《美术学院所遵从的绘图法则》［“Leges Observandae in Academia, quae de Graphide erit”］一文发表于戈里［A. F. Gori］的《文学的象征》［*Symbolae Litterariae*］第7卷中，罗马，1754年，第97页以下。关于这本珍稀之书的信息，我得益于布雷登塞图书馆［Biblioteca Braïdense］的格诺利教授［Prof. Gnoli］。

是为了修建与装饰基督教的神圣建筑物”。这个委员会于1620年转为一所美术学院；它的计划书开宗明义：“建立一所绘画、雕刻、建筑的艺术学校或学院，我们没有其他人为的原由，我们的意图是培养创作宗教崇拜作品的行家……”这所学院位于安布罗斯图书馆［Bibliotheca Ambrosiana］内，这也是费德里戈的一项捐赠。规章是由六位领导者或保护者所制定，其中三人是教士，三人是“教师”［“Magistri”］。每位教师负责一个部门：绘画学部的切拉诺［Cerano］被授予院长头衔，建筑学部为门戈尼［Fabio Mengoni］、雕刻学部比菲［G. A. Biffi］。米兰美术学院仍奉行着16世纪意大利艺术的精神，这三位艺术家也是手法主义的晚期代表，尚未受到巴洛克风格的影响。那时巴洛克风格已经经历了它的早期阶段，即卡拉瓦乔—卡拉齐阶段，走向其最纯熟的鲁本斯与贝尔尼尼阶段。这所学院是要训练学生描绘“人体不同部分达到栩栩如生的效果”，制作浮雕，临摹优秀绘画与雕刻作品。因此，费德里戈将已赠予安布罗斯图书馆的图画收藏品交由学院处置，还有若干古代杰作的石膏像，如《法尔内塞宫的海格立斯》《拉奥孔》群雕以及《观景楼的阿波罗》。雇用付费模特以供人体写生，如果说不是硬性规定，也是被允许的。教师对学生功课作出评判，据此颁发奖学金，但在关于此事的下面一段文字中，颇有些特伦托宗教会议之教义的味道：“Neque artificii tantum excellentia, sed veritas etiam ipsa rerum spectetur.”［“不能只看技巧的卓越，还要洞察事物本身的真谛。”］学院也举办讲座，但不举行辩论或论战活动。最为合理的是学生人数限于24名，免费上课。另一段文字则表述了同样周全的判断。该学院并不想与行会事务发生任何瓜葛。“那些位于行会附近的工作室”与学院没有关系，这是费德里戈接受罗马祖卡里的警告而引入该学院章程中的一项预防措施。因为如我们所知，祖卡里在1577年前后的一封信中就已经反对行会与学院之间有太密切的联系。尽管费德里戈·博洛梅奥的学院计划在若干方面比罗马的美术学院先进，但并没有真正的机会来证明其优越性，因为在费德里戈于1631年病倒之后，这所学院很快便垮掉了。

在这样的情境中，若我们稍停片刻去审视一下17世纪中叶意大利的情况，

就必须重申，Accademia这个词，在不到一个世纪之前曾庄重地授予那些具有宏大社会抱负的机构，现在又蜕变为行会或公会的含混不清的同义词。再举两例证明这一点。在乌迪内［Udine］的画家与镀金匠同业公会于1610年所制定的22段规章中，同业公会尽管具有鲜明的中世纪特征，但偶尔也称作“学校或学院”。在1632年，博洛尼亚的元老院仍然可以制定一种税，由所有画家、雕刻家、木雕匠、建筑师、游艺牌匠、镀金匠、艺术商人等缴纳给画家同业公会。[1]尽管如此，若说1630年或1650年前后的学院只不过是行会或行会议事会，或是偏爱某种教育活动的行会，那也是不对的。因为这个词的一种新含义到那时已广为人知了。我们现在必须来讨论这种新含义的起源与意义，它在17世纪所有意大利史籍记载中占有显著的地位。

这一变化的第一个确凿的实例是在曼奇尼［Mancini］的传记稿本中发现的，年代为17世纪第二个十年。他提到安德烈亚·科莫迪［Andrea Comodi］于90年代初去了罗马：“在罗马开办学院。”关于米兰的卡米洛［Camillo］和朱利奥·切萨里·普罗卡奇尼［Giulio Cesare Procaccini］，他说他们“in casa loro”［“在其家中”］开办了一所学院。同时，马里诺［Marino］将他的画廊题献给乔瓦尼·卡尔洛·多里亚王子［Prince Giovanni Carlo Doria］（1619年），称赞他“为了培育美的艺术，聚集了许多不同的年轻学者，在自己家中开设了一个学院”。类似的段落亦可从17世纪初其他意大利作家论艺术的著作中征引。巴廖内也曾描述过17世纪初的情况，尽管他的书是在1642年出版的。他谈到“Accademie che per Roma si fanno”［“为罗马开办的学院”］，“Accademie...le quali continuamente qui sogliono farsi”［“学院……在这里继续开办着”］，“Accademie, che si sogliono continuamente fare in questa città a beneficio comune”［“学院在这个城市中一直在做着符合公众利益的事情”］，甚至谈到“Accademie che per tutta la città continuamente in publico e in privato si fanno”［“为了整个城市，学院以公有的或私有的形式继续办学”］。所有这些academies究

72

1　乌迪内：马尼亚戈［F. di Maniago］，《弗留利美术史》［*Storia delle Belle Arti Friuliane*］，第2卷，乌迪内，1823年，第374页以下。引文引自梅德尔前引书，第249页。博洛尼亚：马拉古奇－瓦莱里，前引书。

竟为何物？这一术语在这里如何理解？在下结论之前，最好还是再引用一些涉及17世纪意大利美术学院的引文：韦德里亚尼［L. Vedriani］在1662年的一篇献辞中提到一所“Virtuosa Accademia de’Pittori Modenesi”［“优秀的摩德纳画家学院”］，由洛多维科·拉纳［Lodovico Lana］主持，直至他1646年去世。在卢卡，彼得罗·保利尼［Pietro Paolini］称他从罗马返回后在他的工作室里进行的教学活动为“Accademia di Pittura e Disegno”［“绘画与美术学院”］，其内容是人体写生和石膏像写生。帕塞里［Passeri］在谈到普桑1630年左右在罗马做研究时说，他忙于“美术学院的画室，冬天学院通常设在不同的人家”。索普拉尼［Soprani］记载道，1610年前后波尔佐内［Borzone］在熟悉“一所人体写生学院，它在热那亚，在有权势的僭主和尊贵的、杰出的多里亚阁下的保护之下得以维持”。正是马里诺所赞赏的那一所学院接受了阿塞雷托［Assereto］入校成为一名学生。马尔瓦西亚告诉我们，圭尔奇诺［Guercino］在巴尔托洛梅奥·法布里先生［Sig. Bartolommeo Fabri］1616年为他配备了学院的两间屋子之后，他是如何“开始办人体写生学院的”。

73 马尔瓦西亚在一段落中进一步给出了细节，他赞扬埃托雷·吉斯莱里伯爵［Count Ettore Ghislieri］，因为六年来他“face nel suo Palazzo un Accademia di Pittori, Maestri della quale Accademia erano il Tiarino, l’Albani, il Barbieri, il Sirano, e Michel Desubleo”［“在他的宫殿中开办了一所画家的学院，这学院的教师是提亚里诺、阿尔巴尼、巴尔比耶里、西拉诺以及米凯尔·德苏布雷奥”］。马尔瓦西亚提到雷尼的一名学生萨沃兰齐［Savonanzi］，说他已入学于一家罗马学院，“这学院那时在尊贵的红衣主教巴尔贝里尼的小宫殿内举行辩论”。帕塞里证实了这所学院的存在，贝尔尼尼与尚特卢［Chantelou］的谈话也证明了这一点。后来一则出自扎诺蒂［Zanotti］的引文提到1686年前后有一家“公共美术学院”［“pubblica Accademia”］，聚会地点在吉斯莱里家中。这所学院的“领导者”是波罗尼尼［Bolognini］、马尔瓦西亚、塔卢菲［Taruffi］和帕西内利［Pasinelli］。关于这所学院扎诺蒂写道：“每个人都可以画，像画

女性一样画男性裸体。”[1]

以上这一或许不太全面的综述表明了我们可获得丰富的资料来确定这种机构的类型，17世纪的意大利人说起与艺术相关联的学院时常指的就是这种机构。[2]我们很容易便可看出它们的共同目标。美术学院的会员们在一起画“裸体写生”或“静物写生”。自从文艺复兴以来，这种做法就被当作所有艺术训练最重要的内容而为人们所接受。只是偶尔提及其他任务，我们现在就来讨论。学院要么在艺术家的工作室办学，要么在赞助人的府邸里开课。在后一种情况下，赞助人会支付所有的费用；而在工作室式学院中，有时房主会收取一定的费用。这种工作室学院［studio-academies］并不限于招收某位师傅的徒弟，学员可同时在若干个学院中上课，而且马尔瓦西亚甚至说，瓦尼［Vanni］和切萨里路过博洛尼亚时到法西尼［Faccini］的学院去画画。学院上课的时间不一，索普拉尼说，巴尔迪［Baldi］、克雷森齐［Crescenzi］和蒂亚里尼［Tiarini］在晚间上课，奥塔维奥·塞米尼［Ottavio Semini］则“在上午”画人体写生。[3]

74

1　**曼奇尼**：我使用的是梵蒂冈Barb. Lat. 4515. 科莫迪在罗马：参见佩夫斯纳，《佛罗伦萨美术学院1563—1620年间档案摘要》，前引书，第129页。巴廖内，前引书，第174、241、133、242、352页。**拉纳**：韦德里亚尼，《画家选集》［*Raccolta de' Pittori*］，摩德纳，1662年，以及巴鲁法尔迪［G. Baruffaldi］，《费拉拉画家与雕刻家传》［*Vite de' Pittori e Scultori Ferraresi*］，第2卷，费拉拉，1846年，第207页。**保利尼**：里多尔菲［E. Ridolfi］，《卢卡皇家美术研究院关系史》［*Relaz. Stor. sul R. Istit. di B. A. in Lucca*］，卢卡，1872年。保利尼1681年去世后，这所学院即由该镇接管。然而，它的最早的章程年代为1748年。**普桑**：帕塞里，《普桑传》［*Le Vite*］，罗马，1773年，第352页。索普拉尼，前引书，第245、272页。马尔瓦西亚，前引书，第2卷，第362、376页；第1卷，第303页。**巴尔贝里尼学院**［Barberini-Academy］：帕塞里，前引书，第188页，以及《尚特卢日记》［*Chantelou Diary*］，罗塞［H. Rose］编，慕尼黑，1919年，第164页。

2　在16世纪意大利私人学院的文献中所给出的解释，与德雷斯德纳的解释是吻合的。参见他那篇短小精悍的文章，载《艺术科学月刊》［*Monatsh. f. Kunstwissensch*］，第11卷，1918年。

3　**人体写生**［Life-drawing］："Accademia del Nudo"［“人体写生学院”］，法尔科内［Falcone］，那不勒斯，参见德·多米尼奇［De Dominici］，《传记》［*Vite*］，那不勒斯，1742年，第3卷，第422页；"Accademia del Nudo"［“人体写生学院”］，瓦卡罗［Vaccaro］与德·马利亚［De Maria］，那不勒斯，同上书，第3卷，第139、308页；"Accademia del Nudo"［“人体写生学院”］，蒂亚里尼，巴尔瓦西亚，前引书，第2卷，第211页；"Accademia a posta per disegnare l' ignudo"［“在波斯塔的人体写生学院”］，圭尔奇诺，巴尔迪努奇［Baldinucci］，《意大利经典艺术家传》［*Notizie, Classici Italiani*］，第12卷，第279页；"disegnare dal naturale"［“静物写生”］，塞米尼和坎比亚索，索普拉尼，前引书，第1卷，第67页；"aviamo onore, per aver buon modello"［“由于有好模特我们倍感荣耀”］，卢蒂［Luti］，博塔里，前引书，（转下注）

还有一个问题需要回答：这些私人学院起始于何时？班迪内利的学院是我们所知道的第一家，但根据这两幅铜版画，似乎根本就没有画人体写生，所以人体写生肯定不是它的主要的或唯一的目标。另一些关于16世纪工作室场景的插图也是如此，例如藏于博尔盖塞美术馆中的一幅画，由帕萨罗蒂［Passarotti］或他的一个学生所画；还有一幅铜版画，由阿尔贝蒂［P. F. Alberti］制作，称作“Accademia di Pitori”［“画家学院”］。[1]另一方面，索普拉尼和马尔瓦西亚提到在博洛尼亚巴尔迪的作坊中以及在热那亚坎比亚索［Cambiaso］的作坊中画人体写生的情况。就这两例而言，学院这个词在那时，即16世纪末，可能还未被用来指这种聚会。贝尔尼尼告诉我们有一家学院聚会于罗马的保罗·乔尔达诺［Paolo Giordano］的家中，由安尼巴莱·卡拉奇［Annibale Carracci］主持（即1606年之前），但在这段话中并未特别提到画“静物写生”。

75

（接上注）第2卷，第62页；学院“ove si spogliava il caporal Leone, che fu uno de' modelli migliori”［“粗鲁的莱奥内，最好的模特之一，在那里脱去衣服”］，帕塞里，前引书，第352页。**人体写生以外的其他任务**：巴廖内曾提到克雷森齐，一位画家，也是个贵族，他常为他的学院购买水果、动物和其他“cose di bello e di curioso”［“漂亮与奇特的东西”］。**工作室学院**：圭尔奇诺，法尔科内，瓦卡罗，德·马利亚，塞米尼，坎比亚索（参见上述人体写生条目），多梅尼切诺，萨齐［Sacchi］（参见帕塞里，前引书，第392页）。**赞助人的学院**：红衣主教巴尔贝里尼［Cardinal Barberini］，卡尔洛·多里亚，埃多雷·吉斯勒里［Ettore Ghisleri］（参见正文），红衣主教奥托博尼［Card. Ottoboni］，侯爵夫人萨凯蒂［March. Sacchetti］，保罗·法尔科内里［Paolo Falconieri］（参见米西里尼，前引书，第159页），保罗·乔尔达诺［Paolo Giordano］（参见贝尔尼尼－尚特卢，前引书，第197页）；就克雷森齐而言，画家与房主是同一的（参见巴廖内，前引书，第249页）。**费用**：巴廖内（前引书，第242页）似乎将公共学院与私人学院区分开来，这或许与费用问题相关。马尔瓦西亚就斯巴达［Spada］写道（参见第2卷，第104页），他太穷而负担不了“nella pubblica Accademia”［“公共美术学院中”］他那份费用。**赞助人自己承担费用的学院**：马尔瓦西亚，前引书，第2卷，第415页。参见巴廖内，前引书，第133页（“a beneficio commune”［“共同的好处”］）。费用包括取暖费、照明费、模特费和教师讲课费。我了解到有一家学院付费请一位艺术家教它的会员画素描（作为骑士的技艺之一）。这一情况出现在1619年的博洛尼亚，学院称Ardenti［炽热者］，画家是巴尔托洛梅奥·切西［Bartolommeo Cesi］（马尔瓦西亚，前引书，第1卷，第327页）。与此类似的是，在丹麦，赖因霍特·泰因［Reinholt Thein］1623年在索勒学院［Sorø academy］教素描、绘画和“fundamenta architectionica”［“建筑基础”］（贝克特［F. Beckett］：《克里斯蒂安与绘画艺术》［*Kristian IV og Malerkunsten*］，哥本哈根，1937年，第1章）。切萨里与瓦尼，前引书，第1卷，第565页。**晚间人体写生**：马尔瓦西亚，前引书，第2卷，第183页，巴寥内，前引书，第249页，马尔瓦西亚，前引书，第2卷，第211页。**上午人体写生**：索普拉尼，前引书，第1卷，第67页。

1 哈比希，《为所有人的艺术》［*Kunst für Alle*］，第14卷，1898—1899年。

由此看来，academy这个词与人体写生这一事实相重合，似乎就是人们经常讨论的博洛尼亚卡拉奇家族开办的那家美术学院，那么现在我们就必须重新考虑这个机构的特征。如果说这样做被延误至现在，是因为17世纪艺术家与作家所提及的学院，只有清晰的概念才能使你正确地解释**起步者学院**［*Accademia degli Incamminati*］的记录与传统。我们有关这家美术学院的知识主要基于马尔瓦西亚的解释，这种解释已被广为接受（而且被曲解为一所19世纪类型的美术学院）。直至约30年前，汉斯·蒂策［Hans Tietze］从事一项有关安尼巴莱·卡拉奇的重要研究，他与他的圈子动摇了这一信念，宣称根本不相信这所美术学院的存在。他只是在谈“著名的学院”或者“极好的学院”时才提到它。他的观念一度未曾遭遇到挑战。只是在几年前，海因里希·博德默尔［Heinrich Bodmer］重新审查了保存下来的全部记录，作出了完全不同于蒂策的结论。一般说来，以下关于起步者学院的看法是与博德默尔的观点是一致的。

遗存下来的出席协会会议的请柬证明了学院的存在。这些请柬是由阿戈斯蒂诺·卡拉奇［Agostino Carracci］刻印的，印有它的箴言（如果不是该学院的名称的话）。这条箴言与1603年在阿戈斯蒂诺葬礼时置于丧葬教堂［Chiesa della Morte］门楣上的箴言是相同的。关于这丧葬仪式的细节可以在马尔瓦西亚的书中找到，他转录了卢西奥·法贝里奥［Lucio Faberio］的演讲，这是一份有价值的材料，也是1603年呈红衣主教法尔内塞的一份报告，在报告中学院扮演了一个角色。蒂策曾在阿尔德罗万迪［P. E. Aldrovandi］的编年史抄本中引了当时的一段注文，提到“起步者学院的人”已为阿戈斯蒂诺准备了“最盛大的葬礼”。这段注文使蒂策认为这个学院是一种具有文学抱负的丧葬协会。然而，不应忘记，葬礼在佛罗伦萨以及罗马的学院活动中是一个十分重要的组成部分。如果你从academy这个词在1600年前后可能的含义出发，就必须说，Incamminati肯定要么是某种文学团体，要么是一个类似于美术学院［Accademia de Disegno］的机构，或者是一个以人体写生或类似活动为目的的私人团体。这家academy被称作“degli Incamminati”，这个名称

76

三次出现于梅伦德尔的目录中，这似乎有利于第一种说法。那些将此看作是可信的同类事物的人，一定会接受马尔瓦西亚关于Impresa［箴言］、Censori［学监］和Ruotolo［规章］的说法——这些是16世纪一所学院必不可少的东西。此外，画家瓦莱西奥［Valesio］出版的一本书也证实了卡拉奇学院中取绰号的情况。在此书中他称自己为“起步者学院的多变者”。

因此可以肯定的是，卡拉奇学院拥有规章、箴言以及16世纪一所学院通常具有的其他标识。另一方面也可以猜测，这个机构与绘画有某种特殊的关系，不仅仅因为已知的所有会员都是画家，而且因为以下这一事实：祖卡里两次使用了“bene incamminati”［“起步良好者”］这一术语来称他的圣路加美术学院的学生们。[1] 此外，在第69页上提到卢多维科·卡拉齐曾试图为在博洛尼亚建一所美术学院而争取当局批准，这是在阿戈斯蒂诺葬礼的前一年，此外还提到会员们在这葬礼的出版物上称自己是“Academici del Disegno”，即佛罗伦萨美术学院的会员。不能将这一事实当作偶然因素弃之不顾。如果你准备承认这个Incamminati是一所“Academici del Disegno”，与当时的文学团体相类似，接下来的问题就是，它是官方的还是非官方的机构。前一种情况可撇开不谈，因为博洛尼亚档案馆无疑可以提供原始记录以证实它的公立性质。所以，它一定是一家私人组织。但它的活动更类似于佛罗伦萨与罗马，还是更类似于“academia del nudo”［“裸体写生学院”］这种工作室？马尔瓦西亚对这个问题的回答是，没有什么不可能的。法贝里奥说，这个学院在阿戈斯蒂诺的建议下建立起来，这似乎与我们所了解的他的个性是相吻合的。马尔瓦西亚在他的《传记》中提到法西尼的“la stanza”［“房间”］，“ove si spogliava il modello”［“这是男模特用来脱衣物的房间”］，在另一处还提到了使用女性模特，还有一具人体骨骼悬挂着以作解剖演示。这与维科描绘班迪

77

1　瓦莱西奥：梅伦德尔，前引书，第3卷，第190页。Incamminati: 例如，“li giovani bene incamminati... siano ammesi... tra gli Accademici”［“那些起步良好的年轻人……为学院……所录取”］（米西里尼，前引书，第32页，参见第29页）。参见先前所引的R. 阿尔贝蒂的小册子，他在扉页上说，在圣路加美术学院举办讲座，是为了“incaminar i giovani & perfettionar i provetti”［“引导年轻人，并完善有经验者”］。

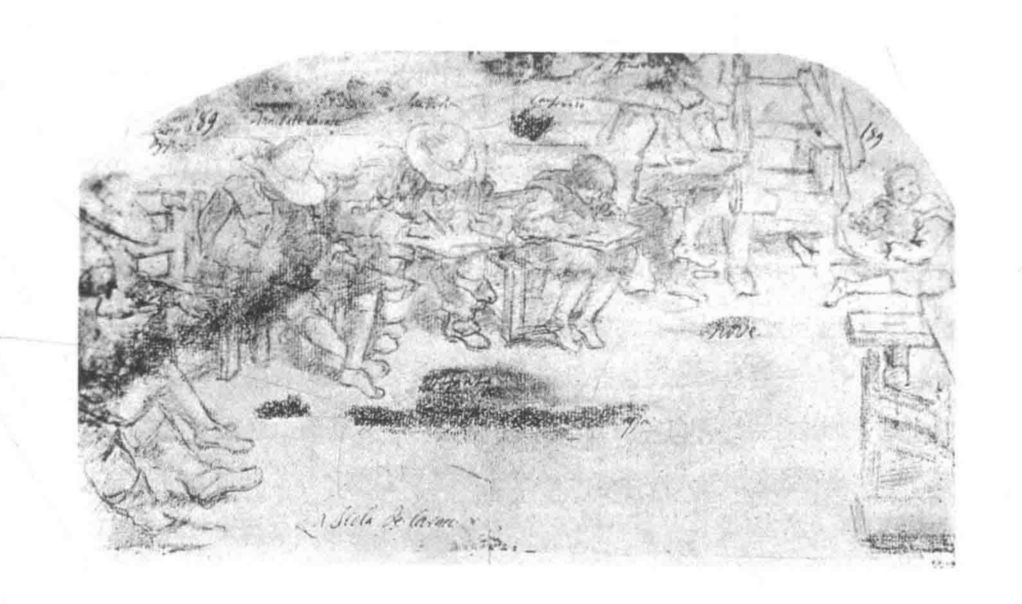


图7 画于博洛尼亚的一间画坊中的素描写生，可能是卡拉奇的画坊，约1600年。杜塞尔多夫，国立美术学院藏



图8 画于伦勃朗画坊中的素描写生，约1650年。魏玛铜版画收藏馆

内利私人学院的铜版画是一致的。法贝里奥还谈到了一些不同寻常的供画写生的静物，“纹章、动物、水果，总之各种造物”。所有这些均证明这是家私人工作室学院。看来，扎诺蒂将它归为圭尔奇诺、阿尔巴尼［Albani］和卡努蒂［Canuti］的学院一类是完全正确的。然而它仍有着自身的鲜明特色。在马尔瓦西亚掌握的材料中，有颁发奖金和举办透视、建筑及解剖讨论的情况。兰佐尼医生［Dr Lanzoni］的解剖讲座甚至是收费的。这些要点明显是从官办美术学院的教学计划派生而来的。[1]

78

总之，可以安全地说，起步者学院实际上是存在的，它似乎源自卡拉奇三兄弟的作坊，从未与它完全分离。假如我们设想一下，杜塞尔多夫美术学院藏品中的一幅素描（图7）如其铭文所说是真正表现了这所“Scuola dei Carracci”［“卡拉奇学校”］，那么看上去作画方式与其他作坊没有什么不同。铭文明显是后加上去的，又加上了制图者的名字（卡拉奇三兄弟、雷尼、兰弗朗科［Lanfranco］、多梅尼奇诺［Domenichino］），但其风格看上去很可能出自卡拉奇作坊。[2]这个学院的开端与结束年代都不能确定。[3]还有一次是在1619年为卡尔维特［Calvaert］举行了葬礼，但奇怪的是这葬礼并不是为同一年去世的洛多维科·卡拉奇举行的。这家学院的全盛期一定是在阿戈斯蒂诺和安尼巴莱离开博洛尼亚之前的最后几年，情况或许是那时加上了校名、箴

1 马尔瓦西亚在文中对细节的讨论：前引书，第1卷，第427、566、378页。根据马尔瓦西亚所说，彼得罗·法西尼的学院中也举办数学讲座（前引书，第1卷，第580页），演讲者是卡塔尔迪和贾科莫·兰迪［Giocomo Landi］。尽管这对一家私人学院来说显得抱负非凡，不过还记载了圣特罗马瓦索教堂［S. Trovaso］附近的威尼斯学院，它由彼得罗·德拉·韦基亚［Pietro della Vecchia］所领导（参见卡纳尔［V. Canal］的《拉扎里尼传》［*Vita di G. Lazzarini*］，由莫希尼［Moschini］为达·穆拉和拉瓦诺利家族的婚礼［Nozze Da Mula Lavagnoli］而编写，威尼斯，1809年）。罗马巴尔贝里尼学院颁发奖金的做法是从卡拉奇学院那里学来的，这在正文中已提及（贝尔尼尼－尚特卢，前引书，第164页）。这证实了马尔瓦西亚的话，前引书，第1卷，第303页。

2 布德［J. Budde］像邦齐［Bonzi］一样将此画选作插图，《关于图画学院的记述》［*Beschreib. Kat. d. Handz.*］，杜塞尔多夫，1930年，No.45。在慕尼黑版画馆［Munich Print Room］中藏有一幅类似的素描，博德默尔选作插图，前引书，第5图。

3 博德默尔试图考证这个“inaugurazione”［“成立典礼”］的确切年代，他走得太远了。因为如果马尔瓦西亚真的能确定布翁康蒂［G. P. Buonconti］是哪一年加入卡拉奇学院的——这是在1582年——那他的“nel passare a l'Accademia dei Carracci”［“前往卡拉奇学院”］这句话或许就是指他们的画室，academy这个词就是以17世纪最通常的意思来使用的，而不是Accademia degli Incamminati的意思。

言等以显示这所学校日益增长的名声。[1]尽管这些想法借鉴了文学院的计划，但开展理论教学的想法却来自佛罗伦萨和罗马，即公共美术学院，而人体写生课程或许更为直接地来自于流行的艺术家工作室的私人聚会。所以，卡拉奇学院事实上已经延续了从早先被称作academy的独立机构中单独发展起来的那些特点，因此它在美术学院的历史上如卡拉奇风格在绘画史上一样，扮演了一个类似的角色。折中主义可以被看作是起步者学院以及洛多维科、安尼巴莱和阿戈斯蒂诺绘画的特色。回到马尔瓦西亚所提供的资料，现在清楚了，完全没有理由称他是“异想天开”。不过将卡拉奇学院描述成一所现代美术学院，而不是将它置于当时的文化背景上来看待它，才是异想天开。这是博德默尔所得出的结论，也是本书作者根据先前情况所得出的结论。

79

我们可以看出，尽管对现有各类学院的做法进行综合的尝试是有趣的，但并未影响到意大利美术学院的后续发展。在意大利语中，academy这个与艺术相关联的词保存了下来，但必须记住，这个词指的是从17世纪到18世纪中叶在艺术家或赞助人家中开设的人体写生班。两三家官办学院的存在并没有改变这一情况，罗马或佛罗伦萨的美术学院以及在佩鲁贾不事声张的办学尝试也未改变这一情形。米西里尼在他关于圣路加美术学院的书中说，1700年前后罗马奥托博尼、萨凯蒂和法尔孔内里［Falconieri］府邸中曾开办过美术学院。当德国画家约翰·海因里希·威廉·蒂施拜因［Johann Heinrich Wilhelm Tischbein］于1779年到达罗马时，他发现有10家美术学院在开办。[2]

在结束对意大利17世纪美术学院的讨论时，我们可以在这些学院与16世

80

1　顺便说一句，卡拉奇学院并不是唯一拥有头衔与箴言的学校。据扎诺蒂记载（前引书，第6页），弗朗切斯科·吉斯莱里的学院（Accademia degli Ottenebrati［被遮蔽者学院］）也同样如此，这可以作为以下这一论点的进一步证据，即马尔瓦西亚认为起步者学院是完全有可能存在的。

2　佩鲁贾：在1638年的一份文件中曾提到Vetus Perusiae Designationum et Mathematum Academia［古老的佩鲁贾设计与数学学院］。1710年恢复，1734年重新开张，1737年新校关闭，1781年和1786年曾试图恢复，都有记录。到1790年，才建立了较为永久性的机构，而这个年代超出了本章讨论的范围。米西里尼，前引书，第159页；蒂施拜因，《我的生平》［*Aus meinem Leben*］，不伦瑞克，1861年，第183页。如在巴托尼［Batoni］、特里佩尔［Trippel］、贝尔格勒［Bergler］、拉布鲁齐［L'Abruzzi］、科尔维［Corvi］的工作室中举办的那些学院，参见《门斯全集》［*Œuvres de Mengs*］，朗格莱斯［Doray de Longrais］编，雷根斯堡，1782年，第13、122页。阿夸·朱斯蒂［Dall' Acqua Giusti］的书中列举了数目大致相仿的威尼斯私人学院，前引书。

纪佛罗伦萨及罗马的美术学院之间作一比较。瓦萨里的学院的原初目标是组建一个有代表性的艺术家团体，这些艺术家享有的社会地位超越了能工巧匠。但这一目标被彻底放弃了。他的次要目标，也是祖卡里的主要目标，即对艺术教学进行改革——尽管精心安排的计划被简化为只是人体写生——现在成了美术学院的立院之本。

然而，16世纪学院的发起人以及在17世纪谈论学院教学的人，都不打算用学院课程来取代作坊训练。学徒制仍作为艺术家教育的初级阶段保留了下来，甚至被看得更重要，因为官方学院被私人学院所遮蔽了。只有官办机构才可能制定出完全废除学徒制的雄心勃勃的教学方案。由于作为未来艺术家唯一训练基地的公共美术学校现在已变成了天经地义的事情，所以眼下要考察17世纪法国美术学院体系，首当其冲的问题便是这种公共美术学校是否向现代体系迈出了新的步伐。不过，在我们向巴黎进发之前，必须花几页篇幅讨论一下尼德兰的情况。在1600年之前，美术学院的发展只限于意大利，而现在我们可以在荷兰发现最初的骚动。在那里正像在意大利一样，艺术家依然被组织于行会之中，尽管有一些画家长期以来是宫廷画家，不受行会规章的制约，如法国国王和勃艮第公爵的宫廷侍从。阿尔卑斯山以北的艺术家只是去了意大利旅行并看到了许多有利情况之后，才开始反抗老掉牙的行会统治。

最早采纳意大利革新的努力是与卡雷尔·凡·曼德尔［Karel van Mander］的名字联系在一起的。值得注意的是，这位艺术家（他的《名画家传》［*Lives of Painters*］明显是从瓦萨里的《名人传》派生而来的）也是第一个公开抱怨绘画艺术在他的国家不受重视的人。他写道：

81

图画啊，所有艺术中最高贵最启人心智的艺术，一切装潢之母，最尊贵最高尚艺术的养母，毫不逊色于你的姊妹，称作自由艺术。高贵的希腊人与罗马人是那么全身心地赞赏你，他们衷心地欢迎你的艺术家，无论他们来自何方。他们的统治者和行政长官使你的艺术家成为公民。

我们这个令人厌恶的年代啊，在无能画匠的压力之下制定出了如此丢人现眼的法律和狭隘的规章，致使几乎所有城市（除罗马之外）都将这高贵的绘画归入了行会……高贵的绘画艺术啊……在你的高尚的追随者与那些仅仅沾上了些许艺术阴影与微光的人之间作出的区分是何等微不足道啊。

在这里，再一次出现了自莱奥纳尔多时代以来曾在意大利出现过的抱怨：绘画在古代属于自由艺术，艺术家是尊贵的公民，工艺则是个贬抑之词。看看曼德尔对罗马情况的重点介绍是有趣的，这只可能是圣路加美术美术学院，这所学院在曼德尔于1577年离开意大利时虽尚未诞生，但此事已广为流传。

就他著作中的这段话来看，阿尔卑斯山以北国家所记载的第一所美术学院似乎与他有关，这并不是偶然的。在匿名的《曼德尔传》以及于1617年再版的传记中，都提到了曼德尔、科内利斯·科内利斯·凡·哈勒姆［Cornelis Cornelisz van Harlem］和亨德里克·霍尔齐厄斯［Hendreck Goltzius］“共同建立了一家美术学院来画人体写生”。

但是，若认为在那里建立了一所罗马类型的美术学院，那就错了。希施曼［Hirschmann］以及在他之后的德雷斯德纳［Dresdner］都能证明，曼德尔的学院并不是一所艺术学校，而是一家私人机构，只是画“裸体人像”而别无他图。所以，曼德尔肯定是带着academy的观念从意大利返回的。我们在此驻足片刻来考察这一事实是完全值得的，因为曼德尔的小小学院的开办年代——1583年——要早于我们在意大利看到的私人人体写生学院。如果曼德 82 尔于1573至1577年在意大利看到过这种类型的学院，我们便可以推测，随着官办学院的创建与早期的发展，便存在着从班迪内利开始一直进入17世纪的不间断的工作室美术学院的传统。[1]

1　曼德尔，弗勒尔克［H. Floerke］编，慕尼黑，1906年，第386—389页。希施曼和德雷斯德纳的文章发表于《艺术科学月刊》，第2卷，1918年。

美术学院正是以这种不事张扬的方式首次向北方迁移，所以还不可能指望它能成功地击败中世纪的行会组织。在尼德兰，行会法律依然是有效的，直至17世纪下半叶，才最终受到了严峻的挑战。而这新的创造精神不再受到意大利范例的刺激，而是受到路易十四的巴黎美术学院的激励（参见原书126页以下）。

在**巴黎**，正如在意大利和尼德兰诸城市一样，艺术家属于行会或同业公会。1260年的“画家与裁缝”行会的规章保存了下来，美男子腓力［Philip the Fair］确认了这些规章，后来在1391年、1430年、1548年、1555年、1563年、1582年又重新作了确认。16世纪下半叶经常对这些章程进行确认，是行会风雨飘摇的信号。在法兰西斯一世及其继任者统治期间，这是完全可以理解的。他们不断邀请意大利知名艺术家到巴黎来，像普里马蒂乔［Primaticcio］这样的画家被授予特鲁瓦［Troyes］圣马丁大修道院［St Martin-Les-Ayres］挂职牧师的职位，一定会感觉超越了任何专业的限制。在法国宫廷画家中间早就出现了独立于行会规章的情况。皇家宫廷侍从和特许艺术家［Brevetaires］长期以来已享有超越行会艺术家的相当大的特权。意大利建筑师、雕刻家和画家习惯于自由自在的状态，这在法国依然是不可思议的事。既然意大利人被任命到这些岗位上，那同业公会就得小心行事，不致丧失它的既得权利。83 亨利四世似乎是认识到行会与自由艺术家之间的反差真正意味着什么的第一位法国国王。1608年，他曾谈到了“行会师傅，他们阻碍了工作……的自由”，并驳回了建立一个特殊装饰画师［Enlumineurs］行会的申请，因为他说行会的立场对于他引入新产业、任命杰出工匠来扩大财源、装扮巴黎城市景观的计划来说是一个障碍。尽管如此，行会在1622年成功地获得了另一特权的批准。学徒制的强制性期限再一次被固定下来，艺术品的输入再一次受到限制，经营开业作坊的特权仅限于行会会员所有。1639年，巴黎议会犹豫再三之后，终于将这些规章注册在案。

这种情绪导致了投石党的骚乱，但行会师傅们并不满足于他们取得的这

一成功。1646年他们提出了一项新的倡议，要求议会——而不是国王——将为国王服务的皇家特许艺术家的合法成员限制到四名，最多不超过六名，为王后服务的人的数目也相仿。王公贵族则不得拥有；而且，特许艺术家不得承接私人赞助者或教堂的委托任务。宫廷艺术家对这种盲目的专横态度义愤填膺，这促使雕刻家雅克·萨拉赞［Jacques Sarazin］和画家约斯特·凡·埃格蒙特［Joost van Egmont］以及独立的年轻画家夏尔·勒布伦［Charles Lebrun］（他刚从意大利回国）立即采取了行动。勒布伦联络了画家泰斯特林［Testelin］，萨拉赞与埃格蒙特成功地向沙尔穆瓦［Councillor de Charmois］求情，这是个有权势有品味的人。这两拨人很快便联手合作，其结果是——正像75年前在佛罗伦萨与罗马的情景——酝酿建立一所美术学院。要想为自由艺术家确立更高的社会地位，这是再适合不过的方案了。[1]

84

在经过长时间议论之后，沙尔穆瓦于1648年1月20日向国王递交了一份请愿书，再一次提出了16世纪的老论点，将“art nobles”［“高贵的艺术”］与“arts mécamiques”［“机械性的技艺”］区分开来，并将目光投向“d’Alexandre dans l’Académie d’Athènes”［“亚历山大在雅典学园的”］那个黄金时代，并针对禁止城外或国外艺术家或艺术作品进入巴黎对艺术造成损害的状况提出了严厉批评。这份请愿书巧言善辩地称，在这样的条件下，即便是拉斐尔或米开朗琪罗在法国也待不下去。还提到了莱奥纳尔多、普里马蒂乔、弗雷曼内［Fréminet］和普桑等人，他们过去由于法国国王的偏爱被免除了行会的限制。在这些论据中几乎没有什么新的东西，其表述风格明显是

1　关于巴黎美术学院的前史以及成立与发展情况，参见蒙泰龙［A. de Montaiglon］，《皇家美术学院历史文集》［*Mémoires pour servir à l’histoire de l’Académie Royale*］，巴黎，1853年；维泰［L. Vitet］，《皇家绘画与雕刻学院》［*L’Académie Royale de Painture et de Sculpture*］，巴黎，第2版，1870年；勒莫尼耶［H. Lemonnier］，《路易十四时代的法国艺术》［*L’Art Français au temps de Louis XIV*］，巴黎，1911年；参见该学院于1875至1892年出版的10卷本《议事录》［*Procès-Verbaux*］。学院会员言论的编辑工作由茹安［Jouin］（《皇家绘画与雕塑学院会议》［*Conférences de l’Ac. R. Peint. et de Sculpt.*］，巴黎，1883年）和方丹［Fontaine］（《未刊会议》［*Conférences inédites*］，巴黎，有若干日期）完成。关于行会的历史，参见吉弗雷［J. Guiffrey］，《圣路加美术学院的历史》［*Histoire de l’Académie de St Luc*］，巴黎，1915年，第7页。1646年的请愿书重印于蒙泰龙前引书，第1卷，第19页以下。

路易十四时代的，夸大其辞，谄媚奉承。路易那时才10岁就被比作亚历山大大帝，说艺术家们渴望描绘“他庄严的脸庞和上天赋予他的美貌与优雅”。[1]备忘录的末尾有一份艺术教育计划，无疑是由勒布伦起草的，重点是要全面掌握建筑、几何、透视、算术、解剖、天文与历史等知识。沙尔穆瓦的最后建议内容很概括。这还不足以使所有真正的艺术家免受行业规章的制约。应该告诫那些经营开业作坊的行会师傅们，不要生产任何人物画、肖像画、风景画、雕像或浮雕，无论是为私人还是为教会制作。这一段话明显是想作为对两年前行会挑战的回应。沙尔穆瓦与勒布伦不太指望这一点会被接受，尽管已知王太后倾向于对行会实行全面的镇压。然而，沙尔穆瓦的其他要求被允诺，学院于1648年2月1日举行了成立大会。会上拟定了规章，印制日期为3月9日，表明了它是以罗马与佛罗伦萨美术学院的规章为基础。这所学院将要通过讲座的形式将艺术的基本原则传达给它的会员，并通过人体写生课的方式来训练学生。[2] 在“Corps”［“学院主体”］与“Jeunesse”［“年轻人”］之间也作出了相应的区分，学院主体指的是12位“Anciens”［“资深者”］(其数量很快增加了)，年轻人指学生。正如在罗马一样，每位资深者或教师负责摆放模特一个月。每天有两个小时的写生课。开始时国王并不拨款，所以学院必须靠学生的学费、会员的捐赠以及沙尔穆瓦的慷慨捐助。

经费问题成为这家新机构进一步发展的障碍，1650年前后的政治局势则潜伏着更大的危机。那时马萨林［Mazarin］已逃亡，国王撤出了巴黎，不可能有效地建立一个组织以取代布尔乔亚行会。在美术学院成立之后，巴黎的行会立即起而反击。学院章程才出版了10天，城市警察便搜查了学院会员

1 关于沙尔穆瓦的请愿书［Requête］，参见蒙泰龙，前引书，第1卷，第29页以下，以及维泰，前引书，第195页以下。沙尔穆瓦在他的备忘录开头的地方提到了学院，说它们已存在了很久，现在是“lassée des persécutions”［“备受迫害而疲惫不堪”］。维泰（第195页）似乎相信这一点，尽管这明显只是将过去的宫廷艺术家与当时的新目标联系起来的一种巧妙方式。

2 章程：维泰，前引书，第211页以下。关于人体写生课，索瓦尔［H. Sauval］(《巴黎的历史与古物研究》［*Hist. et Recherches des Antiquités de la Ville de Paris*］，第2卷，1724年，第500页）提出，在学院开张之前，在巴黎的私人家中曾一度开过人体写生课，这些人想通过将房屋租给业余爱好者或艺术家的方式来挣钱。

的工作室，没收了值钱的东西，作为破坏同业公会法律的惩罚。学院没钱作有效的抵抗，而行会可以不受惩罚地进一步采取行动，开办了一家自己的学院。它有两个模特而不是一个，有24名教师而非12名。武埃［Simon Vouet］是反皇家学院的灵魂人物，该学院称为“Académie de St Luc”［“圣路加美术学院”］。沙尔穆瓦的学院主张妥协而非对抗。于是开始了谈判，两家学院于1651年8月4日合并。只有勒布伦对合并事宜漠不关心，他的观点远不止是要开办素描班，因为对他而言，像现在这样将1648年的社会特权扩大到同业公会的所有师傅就等于毁掉了他这一创造成果的唯一的存在理由［*raison d'être*］。[1]

86

但实际上这个学院并没有放弃它原先的主张。在国王开始控制了投石党之后，该学院便立即成功地获得了1648年特权的议会登记（1652年6月7日）。现在，这些特权无疑使学院的地位高于行会。结果“行会师傅”［“Maîtrise”］提出抗议并临时退出了联合会议。不过学院因缺少资金而陷入不利局面，1652年秋有两个月时间甚至无钱请一个模特，这意味着学院活动完全陷入了停顿。因此重新回到行会在所难免。学院会员想通过安排理论讲座使师傅们感到不耐烦的办法而将他们排斥出这些会议。但这只是他们战略的一部分，私下里仍在宫中工作。到1654年，他们的目标好不容易才达到。12月24日制定出了一个经扩充的新规章，议会于1655年6月23日将它注册在案。

新规章头一句话很有特色：“绘画和雕塑学院的范例，据说是繁荣发达而享有盛名的罗马圣路加美术学院。”紧接着嘲弄道：“无知几乎把这两种艺术与那些低下的行当混淆了起来。”规划中有举办讲座、颁发奖金和举办展览，职员各有不同的、定义更明确的头衔。但比起这些变化来，最为重要的是国王现在允诺每年为学院拨款1000镑，并提供大学皇家学会［Collège Royal de

87

1　圣路加美术学院：吉弗雷，《圣路加美术学院的历史》［*Histoire de l'Académie de St Luc*］（法兰西艺术档案，卢浮宫，Pér. IV），巴黎，1915年。合并：蒙泰龙，前引书，第1卷，第86页以下；维泰，前引书，第221页以下，以及《议事录》，第1卷，第52页。勒布伦的态度：茹安，前引书，第75页。

l'Université] 内的用房。这就允诺学院变成了一个皇家机构——效果是立竿见影的。人体写生课被当作教学计划的中心工作，并宣称这是学院的一项专有权，在院外不允许开办任何公开的人体素描写生课。这一条款立即对后来产生了决定性的影响，此款写道："陛下希望从今往后凡涉及绘画与雕刻事务时，摆模特、公开授课等活动只能在上述皇家学院中进行。"甚至连艺术家工作室中私人性质的写生活动都被禁止了。这项特权，以及另一项特权，即赋予美术学院30名会员以法兰西学院40名会员所享有的同等权利，使学院与行会之间的决裂在所难免。在1655年7月3日的会议上，行会师傅们提出抗议并退出会场。[1]

在接下来的10年间又有了新的进展。1656年学院迁入卢浮宫。亨利四世时代以来宫廷艺术家在卢浮宫一直都有工作室。[2] 然而最幸运的是1661年选任了一名副护院公 [Vice-Protector]，因为正护院公（最初是马萨林，后来是塞吉耶 [Séguier]）那时很少过问学院事务，所以副护院公是学院真正的领导人，或者说他若愿意的话至少是如此。柯尔贝尔于1661年当选时立即看出了这一点，便全力以赴建立与强化学院的社会影响。他也像勒布伦那样——勒布伦同时被任命为国王首席画师 [Premier Peintre du Roi] 和学院掌玺官 [Chancellor]——致力于建立一种学院艺术风格的规范。在不到两年的时间内，柯尔贝尔获得了一份Arrêt du Conseil [会议裁定书]（1663年2月8日），命令所有宫廷特许画家都必须加入学院，否则便会失去他们的特权。这道法令是人体写生垄断的必然延续，除了愿意加入行会对立运动的米尼亚尔 [Mignard] 和少数其他人以外，所有特许艺术家都服从了这项法令。垄断权力由此建立起来。专制主义成功地击败了个体艺术家的独立性，而在不到100年之前第一批学院的建立就是为了追求这种独立性。这样一种体系表面上向行会的中世纪观念发起了进攻，但它给予画家与雕刻家的真正明确的自由要

88

1 第一次艺术理论讲座：1653年8月30日。1655年的章程：维泰，前引书，第236页。垄断性的人体素描写生：维泰，前引书，第238页。学院会员的数量在1664年增加到40名，与法兰西学院相当。

2 1661年学院不得不搬出，迁入王宫 [Palais Royal]，到1692年学院才获得了卢浮宫的永久性校舍。

大大少于他们在行会规章下所享有的自由，也大大少于他们先前在法国国王所赋予的特权下所拥有的自由。这重大的历史性变化以最为触目惊心的方式表现出来，它发生在16世纪至路易十四时代之间。

柯尔贝尔并未创建重商主义的经济体系，而是将他超人的精力与勤奋投入到这一体系的运作中。同样，他对于皇家绘画与雕刻学院发展所起的作用并不在于为其奠定基础，而在于使这一制度完备起来，后来若干世纪美术学院的活动正是基于这一制度。柯尔贝尔起先任该学院的副护院公，后来于1672年成为正护院公。他看到学院如此发展一定感到十分快慰。学院人士的艺术目标与柯尔贝尔的经济目标完全吻合。要实行重商主义，柯尔贝尔必须打破所有地区与省份的权势，以中央权威取消法国遗留的地方保护主义。他发动了一系列一以贯之的运动直指这一目标。1664年法国各地区之间的关税壁垒被铲除，1667年颁布了民事条例［Ordonnance Civile］，1669年颁布了河泊森林条例［Ordonnance sur les Eaux et Forêts］，1670年颁布了刑事条例［Ordonnance Criminelle］，1673年颁布了商业条例［Ordonnance du Commerce］，1681年颁布了海运条例［Ordonnance de la Marine］。每项条例的颁布都意味着国王与中央政府权力的大大增强。柯尔贝尔的首要目标是借助这些条例在法国建立起“最高秩序”［“la maxime de l'ordre”］。[1] 他并不想将科学与艺术置于他的计划之外，而创建各种各样的学院是获得成功的最有效方法。学院会员的头衔很有权威性。在巴洛克时代衔号与排序十分重要，必然会受到高度的重视。赋予学者、艺术爱好者、建筑师这般优越的地位，以引诱他们放弃独立自主性。国王（即柯尔贝尔的国王）的欲望与意图对皇家学院会员的影响，要比对私人社团更为直接，所以柯尔贝尔成为接踵而来的各学院的创始人，他靠的就是坚决遵循统一的原则。本书第一章已对这些学院的名称与目标进行了叙述，在这里只要复述一下创建的年代就够了：舞蹈学院，1661年；铭文与文学院，1663年；科学院，1666年；音乐学院，1669年；建筑学

89

1 此处引文出自拉维斯［E. Lavisse］，《法兰西的历史》［*Histoire de France*］，第7卷，第一部分，巴黎，1906年，第182页。

院，1671年。

至于绘画与雕刻，不用说，将“皇家的”艺术家从城市中的艺术家中分离出来，并将所有皇家艺术家集中于一个组织当中，是柯尔贝尔专制主义、重商主义理论的必然结果。因此可以预料到，在学院的纲要中会提到这一点，即艺术的高度发达对于本国手工业的兴旺发达是至关重要的——这是18世纪重商主义者的老调子，我们下面会看到——但情况并非如此，在美术学院早期的记录中并没有提到这一点。

美术学院最终的组织法基于柯尔贝尔修订的章程。它作为皇家法令颁布于1663年12月24日，1664年5月14日获议会通过。现在有了Académistes［学院会员］——很快其名称就变成了Académiciens［学院成员］——即Agréés［教师］和Elèves［学生］。全体学院会员，即所有拥有选举资格的会员，构成了一个多重等级体系，通过会议室排座次这样一种明显具有巴洛克特色的方式表现了出来。护院公，通常同时也是Directeur-Général des Bâtiments［建筑总监］（这是一个极能说明问题的事实），是学院的最高行政长官。其次是副护院公，在他之下是Director［院长］。勒布伦于1683年被任命为院长。还有四名Rectors［教长］，12名Professors［教授］，六名Councillors［参事］（1703年增至八名），学院会员人数不限。后来事实证明有必要将教长和教授解脱出来，又设立了两名Adjoints aux Recteurs［助理教长］和八名Adjoints aux Professeurs［助理教授］。司库与秘书也是院委会成员。Bienfacteur［好事者］这个头衔一开始授予积极参与学院活动的某些业余爱好者，后来被Académicien Honoraire［名誉会员］或Conseiller Honoraire［名誉参事］的头衔所取代。1651年授予博斯［Abraham Bosse］名誉会员头衔，他是该学院著名铜版画家和第一任透视教师。“Conseiller Amateur”［“爱好者参事”］是1689年设立的相应头衔，就在这一年普桑的朋友与信徒贝洛里［Bellori］被选为爱好者参事。后来，据学院那时的记录，“connaisseur de premier ordre”［“首席行家”］这一名誉称号被授予了罗杰·德·皮莱［Roger de Piles］，在18世纪又授予了著名考古学家凯吕斯伯爵［Count Caylus］（1731年）、伏尔

泰的朋友马基耶·德·阿尔让松［Marquis d’Argenson］（1749年）、艺术收藏家兼辞典编纂家马里耶特［Mariette］（1750年），并作为一条规定授予了皇家建筑师们，如罗贝尔·德·科特［Robert de Cotte］（1699年）、老加布里埃尔［elder Gabriel］（1700年）、老布隆代尔［elder Blondel］（1707年）、苏夫洛［Soufflot］（1760年），等等。被授衔的荣誉会员不超过八名，到1747年这一数目增加了一倍，因为建立了一种较低等级的荣誉会员制，称为Associés Libres［自由会员］。[1]

91

不同的“官员”有各自的任务，教长负责全面管理，教授负责教学；教授要摆模特，为初学者提供临摹用的素描课稿，并批改学生作业。教授们轮流负责，每人一个月。礼拜六必须有一名教长参加教学检查。事务性的会议一个月开两次，是在每月第一个与最后一个礼拜六，要求官员们出席，不得无故缺席。这个规定也同样适用于学院的宗教礼拜活动。由于勒布伦的慷慨捐助，宗教活动很快得以在圣尼古拉斯·杜·沙尔多内教堂［St Nicolas du Chardonnet］的一间专用礼拜堂中举行。佛罗伦萨通常举行的那种葬礼也偶尔被提及。学院会员们还数次申请艺术证书，[2]不过他们的主要任务是教学。学院的社会目标并未被忘却，同时艺术家逐步被提擢而获得各种头衔，满足了法国巴洛克艺术家的抱负。因此对勒布伦的同时代人来说，学院似乎成了一所专门的艺术学校。[3]根据柯尔贝尔的意旨，训练学生是这所新机构的目标——训练他们以一种特定的风格，即国王与宫廷风格来绘画与塑造。柯尔

1　1663—1664年的规章：维泰，前引书，第261页，参见奥科克［L.Aucoc］，《法兰西研究院》［*L’ Institut de France*］，巴黎，1889年，第128页以下。“学院师生”：《议事录》，第1卷，第145、195页等。“好事者”：《议事录》，第1卷，第1页。博斯：《议事录》，第1卷，第58页。博斯后来与该学院发生了争执。他反对学院的专制主义，并试图建立一所反学院［counter-academy］（参见蒙泰龙，前引书，第2卷，第17页以下，第80页以下）。参见布洛姆［A. Blum］，《亚伯拉罕·博斯与17世纪法国社团》（*Abraham Bosse et la société française au XVIIe siècle*］，巴黎，1924年。“自由会员”，《议事录》，第6卷，第65页。

2　**勒布伦的礼拜堂**：《议事录》，第2卷，第248页。奇怪的是，这项捐献行为很快便湮没无闻（参见茹安，前引书，第320页）。**葬礼**：例如《议事录》，第1卷，第386页以下。**证书**：《议事录》，第2卷，第29页；第3卷，第291、314页，等等。

3　1750年前后的百科全书派也如此认为。在第1卷中，绘画学院被简单地定义为“une école publique...”［“一所公立学校”……］。



图9 18世纪法国美术教学程序。小科尚作于1763年，狄德罗与达朗贝尔的《百科全书》中一套图版的第一幅。图中左侧为素描临摹，中部和最右侧为素描石膏像写生，右侧后部为素描人体写生

贝尔不止一次地明确表述过，学院与此一拍即合，正如下面摘自1693年1月2日的会议记录中的一段引文所表明的："……建立协会是着眼于画家与雕塑家未来的发展前景。"

现在我们必须来谈谈学院课程的一些细节情况。首先应清楚地了解这样一个事实，即巴黎这所学院并不对年轻画家与雕刻家实施完整的职业教育。在学院工作期间，他们既不作油画和铜版画，也不做人像雕塑或浮雕。所有这些他们必须在工作室中学习，确切地说是在他师傅的作坊中学习。他仍与师傅生活在一起，在师傅的安排下工作，一如中世纪的情况。1663年的规章允许每位学院会员带六名徒弟。学生必须从师傅那里得到一个证书方可进入美术学院。[1]学院课程分为低级班与高级班。低级班即素描班[Salle du Dessin]，学生必须临摹教授的课徒画稿；高级班则仅仅是或主要是画人体素描写生。画石膏像和古典雕刻原作写生是初级班还是高级班的课程，这一点不很清楚，不过有许多原始记录以及当时的铜版画都证明这种情况是存在的(图9)。先临摹素描，再画石膏像，最后画真人写生，这样的顺序被看作学院课程的基础。像费利比安[Félibien]这样的理论家，在《关于最杰出的画家的生平与作品谈话录》[*Conversations on the Lives and Works of the most Eminent Painters*，1666年]的第四部分中也为这种做法辩护，有意无意地认为它是斯夸尔乔内和莱奥纳尔多的老模式。整个18世纪都采用这种模式，直至19世纪。此外，学院还举办关于透视学、几何学与解剖学讲座。图书馆也逐渐建立了起来。[2]

92

---

1 作为学院会员徒弟的学生:《议事录》，第1卷，第267页；第2卷，第197页；参见维泰，前引书，第274页。在1663年之前，学院会员不得有多至六名学徒进入美术学院。例如，在1651年(《议事录》，第1卷，第54页)，每位师傅似乎只允许有一名学生。证书:《议事录》，第2卷，第290页，等等。

2 **素描临摹**:《议事录》，第2卷，第290、297页，等等。**罗马雕刻**：柯尔贝尔于1671从皇家收藏中订了一些雕像运到学院(《议事录》，第1卷，第366页)。费利比安认为以下做法是可取的，即"après avior dessiné quelque temps après les dessins des meilleurs maîtres, étudier les statues antiques"["在临摹了一段时间最杰出大师的素描之后，要研究古代的雕像"]，并尽快转向"à la nature même, qui est celle qui a donné les leçons à tous les peintres qui ont jamais été"["自然本身，所有的画家都曾经接受过自然的教导"](参见方丹,《从普桑到狄德罗的法国艺术理论》[*Les Doctrines d'Art en France de Poussin à Diderot*]，巴黎，1909年，第48页以下)。早在1648年就开始教授透视学、几何学与解剖学了(参见蒙泰龙，前引书，第1卷，第55页以下)。

93 然而，对于促进法国艺术来说，比图书馆、透视学或几何学甚至素描更迫切需要的，是在院务会议上面向全体师生发表的那些演讲。在这方面，祖卡里在罗马演讲的榜样是显而易见的，就像17世纪法国美术理论中处处可见意大利晚期手法主义的范例一样。自祖卡里时代以来，意大利尚未发展出一种新的艺术哲学——这一事实对于所有知晓手法主义的图式与巴洛克艺术的自由宣泄之间对比的人来说，是完全可以理解的。所以在弗雷亚尔·德·尚布里［Fréart de Chambray］、费利比安和迪弗勒努瓦［Dufresnoy］发表他们的论文（1662年、1666年、1667年）时，在普桑的朋友贝洛里于1672年发表他的《名人传》（题献给柯尔贝尔）时，洛马佐［Lomazzo］、阿梅尼尼［Armenini］与祖卡里的作品仍然是公认的教科书。[1]

巴黎皇家美术学院的这些演讲，其首要目的是教学，这一点将它们与祖卡里的讲座区别了开来。祖卡里的讲座是由成功的艺术家对成功的艺术家发表的演讲，通过相互帮助与讨论的方式，达到清晰理解艺术及其原理的目的。柯尔贝尔对这方面不感兴趣。他希望讲座能取得他所谓——以一种17世纪特有的方式——“积极告诫”［“précepts positifs”］的效果。这些告诫应以书面形式写下来付诸发表，以馈后来者。勒布伦肯定也持有相同的看法，他的同时代传记作家尼维通［Niveton］正确地指出，这位首席画家的意图是要通过这些演讲，为年轻艺术家提供一套明确的规则。[2]众所周知，没有哪个时代像这个专制主义黄金时代这样如此坚定地信奉着清晰的、可通过数学来验证的规则，相信自始至终诉诸理性的论证。这是高乃依的时代（“我对你的激情……以理性作为向导”），是斯宾诺莎的时代（以几何学的法则），94 是布瓦洛［Boileau］的时代（“热爱理性吧，你的著作的光彩和价值往往只能借助于她”）。我们必须至少引用一段话来看看这种对艺术理论的信念是如

1 关于法国艺术理论，除了方丹和德雷斯德纳的前引书之外，参见施洛塞尔在《艺术理论》（维也纳，1924年）中所做的极好概括。

2 **柯尔贝尔**：方丹，前引书，第63页。**勒布伦**：引自乌尔蒂克［L. Hourticq］，《学院艺术》［“L'Art Académique”］，载《巴黎评论》［*Revue de Paris*］，1904年，第599页。

何表述的。弗雷亚尔·德·尚布里在他的《论完美绘画的理念》[*Idée de la Perfection de la Peinture*，1662年）中称，只有那些“用数学家方式检验和判断事物的人”才是知识渊博者［Sçavants］，即真正的艺术家。[1]

为了增进对艺术作品的准确判断，在学院的讲座以及当时的书籍中，通常采用的程序是依据所讨论的各种范畴来分析一幅画，而这幅画往往是皇家收藏品。没有人会对这种详尽分析的方法提出异议，因此没有人会在意艺术家创造活动或艺术作品精神上的独一无二性。你在根据那个时代尚不存在的规范来解释并指责勒布伦及其追随者的作品之前，应想到这样一个事实，即直到18世纪下半叶这种美学观才发生变化。弗雷亚尔的范畴是：创意、比例、色彩、表情和构图，勒布伦在他的学院讲座中根据类似的范畴来分析普桑的画。这一体系在两个人手中达到了集大成的阶段，一个是泰斯特兰［Testelin］，他于1680年出版了《法则表》[*Tables de Préceptes*]，在书中他简略地总结了学院制定的法则；另一个是皮莱，他在他那本臭名昭著的《画家品第》[*Balance des Peintres*]（1708年）中，从构图、表情、赋形（素描）和色彩几个方面对所有著名画家进行评价并打分，从0分到80分。[2]

95

勒布伦认为，图画立意应该是高尚的，对粗俗动物的表现，如普桑的《埃列泽与丽贝卡》中的骆驼，或卡拉奇的《牧羊人的崇敬》中的公牛与驴子，都是对这一法则的触犯。因此，一切种类的寓意画（即费利比安所谓的“谜一般的画”）都受到特别的青睐，正如在16世纪手法主义者中的情形。勒布伦在一次讲座中尝试着对普桑的《圣保罗升天》）一画作出最为精到的解

1　引文出自弗伦热［W. Fraenger］，《尚布里的图画分析》[*Die Bildanalysen des R. Fréart de Chambray*]，海德堡，1917年。

2　65分：拉斐尔、鲁本斯；58分：卡拉奇；56分：多梅尼奇诺；56分：勒布伦；53分：普桑；51分：提香；50分：伦勃朗；49分：罗马诺［G. Romano］、丁托雷托；勒叙厄［Lesueur］、莱奥纳尔多；48分：科尔托纳、荷尔拜因；45分：萨尔托［Sarto］、泰尼耶；43分：科雷焦；42分：圭尔奇诺；41分：帕尔马·乔瓦内［Palma Giovane］；39分：乔尔乔内；37分：米开朗琪罗、帕尔米贾尼诺；36分：丢勒；31分：巴萨诺［Bassano］；30分：佩鲁吉诺；27分：帕尔马·韦基奥［Palma Vecchio］；24分：乔瓦尼·贝利尼［Giovanni Bellini］。这份奇特的文件代表了法国趣味史在学院成立伊始之后的一个阶段，我们将在［原书］第105页进行叙述。

释，对每个人物的姿态与每种色彩都作了比喻性的解释。这件作品比起普桑的设想，更符合于人类救赎之镜［Speculum Humanae Salvationis］的精神。这同一条原理所带来的另一后果便是对一切“琐屑之物”［“genres mineurs”］，即一切不能归于“历史”［“Histoire”］范畴之物的蔑视。在费利比安的书中可以看到绘画中不同表现题材的评价等级，这广泛影响到下面的几代人。静物的等级最低，风景的地位稍高一点，而动物图画则排位较高，因为画的是较高层次的生命形式；人类高于动物界，故人物肖像要高于动物画。然而，历史画的价值必然远远超过对个人的逼真刻画。

至于表情范畴，则是——根据笛卡尔心理学——一个特别广阔的讨论领域。勒布伦又最为精细地描述和分析了与各种个性与情绪相对应的面部形态与表情。比例则完全服从于古代法则。普桑通过测量罗马雕像而确立了范本，后来由贝洛里刊行。到了17世纪，古代艺术愈加成为绘画中人物姿态的统一模式，甚至在自然事物与希腊、罗马雕刻不相吻合的情况下也得修改。人们认为，对于创造一件完美的艺术作品而言，罗马比大自然还要重要。与96 此相联系的是，轮廓（即线条或素描）比色彩更为重要。勒布伦称素描是“规正我们的标杆与罗盘”，费利比安称之为“绘画中首要的（部分）和更为本质的东西”。另一方面，色彩在迪弗勒努瓦的书中只是“补充性的绘图术”。[1]这几段为数不多的关于艺术理论的引文出自与柯尔贝尔及勒布伦同时代的法国作者的著作，可以反映出讲座与素描班教学的一些基本原则。

关于皇家绘画雕刻学院的教育特色，眼下已经说得够多了，对该学院与圣路加美术学院体制之间的区别及类似之处也作了充分的强调。不过，以下

1 **勒布伦论普桑的《圣保罗升天》**：该学院《未刊会议文件》［*Conférences inédites*］，方丹编，第77页以下。**费利比安对表现题材的评价**：方丹前引书，第56、57页。勒布伦的《学画表情的方法》［*Méthode pour apprendre à dessiner les Passions*］，首版于巴黎，1667年。**古物与人像**：例如弗雷亚尔的《古代建筑与现代建筑之比较》［*Parallèle de l'architecture antique et de la moderne*］，巴黎，1650年。**古代艺术高于自然**：迪弗勒努瓦、方丹，前引书第18页。**勒布伦论素描**：《未刊会议文件》，前引书，第39页。**费利比安论素描**：《谈话录》第四部分。**迪弗勒努瓦论色彩**：《论图形艺术》［“De Arte Graphica”］，方丹，前引书，第19页。

这一事实最清楚地反映出一个重要进步，即巴黎的学院遵循着一套时间表。罗马的学院在成立后不久便退回到临时性与半私人性质的学校，而在巴黎则制定出了一套必须遵守的规定。夏季，人体写生课必须在上午6时至8时上课，冬季是下午3时至5时（“用灯光”）。学院也鼓励学生利用其他时间在校舍里作画，特别是画现成的石膏像。礼拜二和礼拜六上午教透视，解剖课也在礼拜六。上课并不是免费的，不过都是事先安排好的。在最初的10年中，学院会员的徒弟每周须付5个苏［sous］，会员的儿子起初是免费的。父亲将艺术职业传给儿子被认为是理所当然的事（事实上就如同夸佩尔父子［the Coypels］、库斯图父子［the Coustous］、凡·洛父子［Van Loos］等）。这表明了我们距离19世纪艺术与艺术家的主流观念有多远。在1656年，师傅及师傅儿子的费用定为10个苏，会员的儿子为5个苏。只是到1683年卢瓦［Louvois］继承了柯尔贝尔的职务时，学院才接到命令取消了学费。新制度实施于1684年，但很快就有人抱怨人体写生班太拥挤了。1689年有人提出，对学生在学院中画的所有素描进行月度考核，以便淘汰不合格的学生，或至少将他们赶回初级班。当这项提案以及入门证制度（进入学院必须取得一位学院会员签发的凭证）就要实行以防庸才充斥学院之际，皇家奖学金已经设计出来，以帮助那些家境贫寒的优等生。1689年设有10项奖学金。在1696年，由于1693年及其后若干年的政治动乱——不幸的战争、饥荒与民怨——会员减少到五名。这可能也导致在1699年重新设立了学费制，尽管还不太清楚学费制是否曾真正被废弃过。无论如何，1692年有一条记录表明，这一年学院的皇家拨款有所增加，学院议事会接到命令立即停收学费。学费的最终取消是在18世纪初年。[1]

97

在学生心目中，进入学院的最大好处无疑是可以免除服兵役，而对学院本身来说，最有利的莫过于获得人体写生教学的垄断权。强制推行这一法令

1　**时间表**:《议事录》，第1卷，第118、146页；第1卷，第99页以及第2卷，第55页；第1卷，第96、192页以及第2卷，第1页；第1卷，第401页。在为期不长的一段时期，在礼拜一和礼拜六上透视课，第1卷，第401页。**学费5个苏**:《议事录》，第1卷，第54页。根据《皇家美术学院历史文集》，（转下注）

似乎是不太可能的，但我们发现在1662年和1677年，那些合伙雇模特画人体98写生的学生被警告并被处以罚款。这个法令中只允许有一个例外，突出了学院会员的特权地位，即学院行政官员可以在他们的工作室中和在家里画人体写生，住在他们家里的学生在场也无妨。[1]

定期举行颁奖典礼是学院生活的一个突出的特色，这一想法也来源于罗马，只是在巴黎系统化了。起初奖励只是减免学费，后来颁发奖章，小奖［Petits Prix］一年四次，大奖［Grand Prix］一年一次。不过参与竞赛只是一小部分学生的特权。学院会员要对素描进行考核，在此基础上进行初选。通过这第一阶段考核的人可提交一幅表现规定主题的草图（通常是圣经题材）。根据这些草图，筛选出参加最后考核的候选人，他们要在学院一间封闭小室根据草图画一幅画或做一件浮雕。这样创作出来的作品要公开展出，征求批评意见。最后再由院议事会挑选出获此最高奖的人选。这是一种极端的巴洛克式程序，繁琐而复杂，等级划分有如金字塔。[2]除了学生获奖素描的展览以外，学院也举办作品展。第一批展览是1667年与1669年举办的，但这些还不是真正的定期展。在路易十四统治期间，只有10次展览是有记录的，而从头追溯巴黎沙龙逐渐发展起来的过程则超出了本书的范围。

99 学生奖中的最高奖是罗马奖［Prix de Rome］，甚至在大奖之上。学院通常给获奖者提供一笔去罗马法兰西美术学院留学的奖学金。可以说，罗马法兰西学院是巴黎学院的分支机构，不过在路易十四时期这所学院的学生不仅来自皇家学院，而且常有朝廷重臣的门人获此奖学金。该学院创立于1666年，是根据1664年的一项计划开办的，那一年柯尔贝尔颁布了新法典。柯尔

（接上注）第1卷，第70页以下，学费是10个苏。**提高学费**：《议事录》，第1卷，第119页。**取消学费**：《议事录》，第2卷，第266、268页。**过分拥挤的人体写生班**：《议事录》，第3卷，第21页。**奖学金**：《议事录》，第3卷，第60、103、181页等。**1692年的警告**：《议事录》，第3卷，第119页。**1699年恢复学费**：《议事录》，第3卷，第267页。**最终取消学费**：《议事录》，第4卷，第32页。

1 参见《议事录》，第1卷，第197页以下；第2卷，第108页；第2卷，第33页。

2 **免除学费**：《议事录》第1卷，第208页。**小奖**：《议事录》，第2卷，第290页等。**大奖**：作为规定题材的一个实例，弗拉戈纳尔［Fragonard］在1752年竞争大奖时，他必须画的题目是耶罗波安［Jeroboam］崇拜偶像。只有那样一些艺术家才会心满意足地描绘这种索然无味的主题，他们接受了这样的训练，所以更多地将自己的工作看作涉及知识与资格，与个人表现无关。

贝尔有意任命普桑为第一任院长，但普桑在此事提上日程之前便去世了。柯尔贝尔写给普桑的那封未发出信件的草稿现仍存世。如果想理解这所学院的宗旨，此信包含了必须了解的所有内容。若干年轻艺术家住在学院里，没有经济上的后顾之忧，“接受某位杰出大师指导，大师促进他们练习，赋予他们良好的鉴赏力与古人的风范”。同时，这些皇家恩典的受益者要满足国王的趣味，也就是为柯尔贝尔的重商主义政策服务，复制罗马最有价值的艺术品并将其运回巴黎。柯尔贝尔在1679年给首任院长埃拉尔的信中要求提供一份清单，“de tout ce qu'il y a de beau à Rome en statues, bustes, vases antiques et tableaux, en marquant en marge ce que vous avez desjà fait copier et ceux qui restent encore à faire copier, ou en peinture ou en sculpture”［“在罗马所有美丽的雕像、胸像、古代花瓶和图画的边缘，标上你们已经用油画或雕塑复制过并仍需复制的标记”］。柯尔贝尔的这项计划具有重大的历史意义，明确表明了他对艺术以及国民经济的看法。一方面他迫切想让法国工匠能够在本国生产出威尼斯玻璃器皿、威尼斯花边制品、英国布料、德国青铜制品以供国人消费，使国外都市全都丧失其诱惑力，同时还要通过罗马留学生的工作让巴黎人能够拥有古罗马与文艺复兴的艺术。对柯尔贝尔以及他的顾问们来说，原作与复制品没有区别，他们也不在意那种不可取代的意大利氛围。这显然是艺术外行的看法，但不只是政客们这么看，勒布伦可能在很大程度上也是这么看的。这也再一 100 次证明了这样一个不可否认的事实，即对学院会员来说，一件艺术作品从本质上来说并非是一个整体，而是姿势、解剖、构图等的总和。年轻一代则不这么看。对他们来说，在1670年无疑就像1870年或今天一样，罗马首先意味着完满的经验，天真单纯的生命震颤，与生命快乐地融为一体的艺术震颤。“画家讨厌模仿，”第二任院长夸佩尔［Noël Coypel］写道。[1] 任何大臣或

1　拉波泽［H. Lapauze］，《罗马法兰西美术学院的历史》［*Histoire de l'Académie de France à Rome*］，2卷本，巴黎，1924年，第1卷，第42页。参见阿洛［J. P. Alaux］，《罗马法兰西美术学院，该院的院长与领年金者》［*L'Académie de France à Rome, ses Directeurs, ses Pensionnaires*］，2卷本，巴黎，1933年。柯尔贝尔的计划：《议事录》，第1卷，第266、273页。致普桑的书信：拉波泽，前引书，第1卷，第2页。致埃拉尔的书信，出处同上，第33页。

院长都不可能改变上述态度。所以，每当巴黎学院的监管或罗马学院的纪律松懈下来，压力便释然了。但直到18世纪下半叶，每次在酝酿学院改革时，这种压力便再一次增强。尽管洛可可用一种怀疑的态度来看待拉斐尔和“古人”，但情况也是如此。人体写生天天在画，院长负责摆模特。数学及解剖课程也在开设，一开始甚至是特聘教师来上课。

如学院的其他学生一样，当一位罗马留学生完成了四年学业返回法国时，有两条路摆在他的面前。他若提交一份由他老师（师傅）签署的学徒期间在其作坊和学院中表现的证书，便可以得到在法国任何城镇开办画家商号的自由。这是中世纪的方式。他也可以——现代新方式——申请学院的教师资格［“agréé”-ship］。只有参加了大奖赛的学生方能提出申请，还要有学院一位官员推荐，并得到护院公的同意。如果这些条件都令人满意地具备 101 了，申请者还必须在学院创作一件作品并由此决定去留。每位教师必须在一定年数（1777年为三年）之后争取达到更高的会员身份，如果他成功地做到了这一点，就必须至少交纳50镑，并提交一件入会作品。这些作品正像在意大利诸学院一样属于学院所有，有利于建立一个“文凭美术馆”［“diploma gallery”］。不过这些作品按时送达的情况极其罕见。在17世纪与18世纪的《议事录》中经常有对这种交付迟缓拖沓情况的抱怨。[1]这种清晰明了的职业生涯，其优越性是显而易见的。一位年轻艺术家在他最初进入初级班时，就连续不断地激发起这种雄心壮志。他可望一步一步向上攀登，直至成为学院会员。由于会员名额不限，每个有才华的（而且是明事理的）画家和雕刻家都拥有潜在的机会，或早或晚实现这一目标，或许还能实现当上教授甚或教长的非分之想。因此，17世纪的艺术家不再受到普遍认可的行会生活的庇

---

1 例如，《议事录》，第1卷，第74、75页；第2卷，第361页，等等。佩莱格里尼［Pellegrini］，著名威尼斯画家，于1710年前后在英国工作数年，1719年又在那里工作。他于1720年提出申请，但直到1733年才送交了他的入会作品［*pièce de rèception*］（《议事录》，第4卷，第308页，第5卷，第133页）。在入会作品中，不乏肖像画、静物画和风俗画。但最有特点的主题可能是时事寓意画，如废除南特敕令导致对异端的镇压，以及斯特拉斯堡天主教信仰的恢复（《议事录》，第2卷，第323、237页）。**50镑费用**：《议事录》，第1卷，第268页。起初总数仅为20镑（蒙泰龙，前引书，第70页）。**开办商号的自由**：例如《议事录》，第3卷，第8、18、167页，等等。

护，其社会不确定性现在转变为具有灵活适应性的公务员身份，这是路易十四时代的典型特征，有别于16世纪的美术学院，也同样有别于19世纪的美术学院。

这种体制支配着皇家绘画雕刻学院。现在必须谈谈在路易十四、路易十五和路易十六统治下美术学院的历史。必须划分出三个阶段：柯尔贝尔时代的辉煌阶段，18世纪上半叶毋庸置疑的衰落阶段，以及在启蒙运动影响下的短暂的改革尝试阶段。不过，这最后一个阶段超出了我们必须画在1750年前后的重要界线，所以须放在下一章讨论。 102

当柯尔贝尔在17世纪60年代制定出学院最终的组织体系时，它作为欧洲同类学院最重要代表的声望便牢固地确立起来了，圣路加美术学院无力反抗而退避三舍。我们在上文中已给出了标志着这种不光彩败退的一系列年代。1672年罗马法兰西美术学院院长埃拉尔被任命为圣路加美术学院院长。1676年进行了形式上的合并。勒布伦缺席当选为罗马美术学院的院长，而雕刻家多梅尼科·圭迪［Domenico Guidi］则被选为巴黎学院的教长。这是一桩有意思的公平交易。这一合并并没有带来实际的成果，只是一个学院的学生可以在另一个学院中工作与竞奖，但这是以巴洛克式的浮夸方式来操作的，以便使之成为当时艺术家心目中的一个盛大事件。其实，它是法国在艺术方面取得压倒意大利地位的一个显著象征。

皇家赞同这一合并，与此同时，巴黎的学院在1676年11月26日又有了另一桩同样重要的好事情。一位叫布朗谢［Blanchet］的画家申请建立一所美术学校，或叫作学院分校［École Académique］，他希望开办于里昂。这件事被看作是当局授予了巴黎学院在外省设立分校的权力。这种将全法国美术学校隶属于一个中央机构的想法恰恰与柯尔贝尔的指导原则不谋而合。[1]尽管如此，这项法令并未立即奏效，里昂学校最终没有办起来，兰斯的学校也未开办，而计划开办的年代是1677年。17世纪末唯一存在的分校是波尔多美术学

1　与罗马合并：《议事录》，第2卷，第68、77、89页。参见奥科克，前引书，第cxlv页以下。建立外省分校：奥科克，前引书，第111页以下；布朗谢，《议事录》，第2卷，第79页。

校，创建于1691年。其规模较小，开办时间也不长。

103 这次失败或许标志着衰落的开端。这一时期美术学院走下坡路的重要原因是显而易见的。原因之一是于1693年上任的卢瓦［Louvois］对学院的兴趣远没有他的前任柯尔贝尔那么大。他任命米尼亚尔［Mignard］为院长，没有任命勒布伦，而米尼亚尔多年来持反对学院的立场。在他勉强当选的那天，他必须被任命为学院会员、副教授［Adjoint-Professeur］、教授、副教长［Adjoint-Recteur］和院长，以便使他有资格担任院长职务。议事会称对新领导的批准是“服从我们保护者陛下的指令”。[1]学院权威下降的第二个原因是趣味的变化，这在它成立之后便很快显示出来了，即一般意义上的古今之争［Querelle des Anciens et des Modernes］在艺术领域中的反映。就绘画而言，尊古派被称作普桑派，现代派被称为鲁本斯派。1671年学院中开始出现两派论争，鲁本斯派由皮莱领导，他是一位有教养的文艺爱好者、作家，尽管他写了《画家品第》，但仍不失为一个心胸开阔的鉴赏家。争论持续了20年，以1699年皮莱当选为荣誉会员以及现代派获得胜利而告终。学院接受了鲁本斯派的观点，放弃了它所奉行的绝对法则和形式基本原则。色彩与素描具有同等重要的价值，亦允许以情感支配对绘画的评判，而从前则是以固定规则来评判的。除了罗马外，威尼斯绘画的品质也为人欣赏；除了法国外，佛兰德斯艺术也得到了赞许。因此，独断专横的欣赏趣味摇摇欲坠，美术学院作为一种公共机构的独裁权力也同样陷入危机。正如历史上常发生的情形，内部原因与外部原因掺和在一起起作用。17世纪90年代战乱频仍，学院补贴大 104 大削减。由于柯尔贝尔的努力，补贴曾在1664年从1000镑增加到4000镑。费用开支如下：四位教长每人300镑，12位教授每人100镑，几何学与解剖学教师共付600镑，模特、燃油、白垩等费用500镑，竞赛奖金400镑，维修费用100镑，等等。[2]1692年，柯尔贝尔再一次得到了补贴追加：从4000镑增至6000镑。1694年4月24日当局突然要求学院停止一切活动，因为经费没有了来源。

1 《议事录》，第3卷，第31页。

2 《议事录》，第1卷，第248页以下。

这个机构只是靠教授们的善意才得以挽救，他们维持着教学而暂时不领薪金。国王赞赏这一义举，拨了2000镑以作其他开销。1699年，补贴最终恢复到了4000镑，这笔数目相对不大的款项长期以来一直是学院的岁入。

在这动荡不安的岁月中，罗马分院发展的情形也与此十分类似。1694年停掉了透视与解剖课，直至1700年才得以恢复。那时的院长拉特利耶［La Teulière］本人不是艺术家，他竭尽全力使学院渡过重重难关。他不能指望定期的巴黎汇款，常常不得不自己掏腰包。学院的建筑设施本来就很简陋，现在陷入摇摇晃晃的危险境地。在院长这个位置上不再有什么荣耀可言，这种情况很可能促使他的后任之一的波尔松［Poërson］在1707年提议完全撤销罗马学院，这个人明显不如拉特利耶那么热情诚实。在奥地利军队兵临城下之际，他在一封致学院总监和护院公阿杜安-芒萨尔［Hardouin-Mansart］的信中辩称：反正罗马也没有多少好建筑存在了；法兰西建筑，尤其是阿杜安-芒萨尔所设计的建筑，为学生们提供了更好的机会去学习值得学习的东西；罗马壁画的状况很糟糕，而且法国学生长时间看不到这些壁画了。这些理由有力地证实了趣味的变化，这种变化影响着罗马，也影响着巴黎。也是这个波尔松，在另一封信中坚持认为学生去意大利北方游历是必要的，这样他们可以从威尼斯或伦巴第的绘画中获得教益。这一建议全然不顾原先建立罗马学院的初衷。在此之后，波尔松的其他提案看上去理由是相当充分的。要是没有阿杜安-芒萨尔的继任、学院总监昂坦侯爵［Marquis d'Antin］的坚决反对，并时时以自己的金钱来支付学院费用，这个关门的计划恐怕已经付诸实施了。[1]

105

即使在军事失利和财政巨额亏空的最糟糕的年份，也未曾考虑过要撤销巴黎学院，但趣味方面的绝对统治则是始终一贯的。对摄政时期的艺术家来说，普桑派与鲁本斯派之间的争吵似乎已经过时，无关紧要。两派都被接

1 拉波泽，前引书，第1卷，第101、105页以下。波尔松谈到威尼斯旅行的书信：《罗马法兰西美术学院院长通信录》［*Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*］，第4卷，巴黎，1893年，第96页。

受了，而且现在不仅仅是某些收藏家与爱好者，就连院长也接受了他们。所以，这种松弛对学院的讲座产生影响就不奇怪了。在17世纪晚期之后，只有极少数情况下院长或教长才发表演讲。现在他们往往充当了承担学院历史编纂的任务。吉耶·德·圣乔治［M. Guillet de St Georges］的任期为1682至1705年，对历史编纂特别感兴趣。艺术理论原创性贡献的数量减少了，而有关往昔学院会员的生平事迹的报告成了定则。这是很能说明问题的事实。如果喜欢某个论题，最普通的办法就是去阅读一篇老的演讲稿。[1]大多数古典理论法则院方都不反对，但在实践中却被忽略，很少提起。要在学院《议事录》中寻找革命性的语调，那是白费力气。若有这种口气也是个人的事，如布歇［Boucher］在一位年轻的德国画家曼利希［Mannlich］启程赴意大利之前曾警告他，不要过于关注拉斐尔，他"尽管有名，却是个糟糕的艺术家"。方丹等人也曾试图考察过法国18世纪画家与爱好者的演讲与著述，其中几乎没有什么系统的艺术理论。他所发现的值得赞赏的品质是"variété"［"多样变化"］、"enjouement"［"活泼诙谐"］、"grâces"［"优美雅致"］。其结果之一便是老的画题标准不再被认为是有效的，静物现在如同历史与神话一样重要。[2]所有这一切必然使学院失去了它大部分的魅力。正当此时，行会又回来吵闹就不是偶然的了。这些师傅在1672年就获准开办一门私人人体写生课，这是为他们自己以及他们的儿子和学徒的利益考虑的。有记载表明，在1723年之后这一机构再一次以圣路加美术学院的名头出现。在1730年的章程中，这个新名称被定为官方名称。现在教学的实施者是两位教长，12位教授和12位副教授。皇家学院归档的文件中并无任何提出异议的记载。自1751年以来行会师傅们就脱离了沙龙，冒着风险举办展览，我们还是未发现

106

1 例如《议事录》，第2卷，第29、291页；第3卷，第314页等。**对争论的漠不关心**：安托万·夸佩尔［Antoine Coypel］，参见方丹，前引书，第165页以下；夏尔·夸佩尔［Charles Coypel］，出处同上，第171页以下。**出自《议事录》的早期证据**：1713年10月7日和1718年11月3日。后来瓦特莱在狄德罗的《百科全书》（第4卷："Dessin"）中称这场争论为"abus de l'esprit"［"才智的滥用"］。

2 **布歇**：施托尔赖特［E. Stollreither］关于曼利希笔记的本子（《一位德国画家与霍夫曼》［*Ein deutscher Maler und Hofmann*］，柏林，1910年，第1卷，第59页）。**"多样变化"等**：方丹，前引书，第169页（A. 夸佩尔）。**无画题标准**：达让维尔［D'Argenville］，《概论》［*Abrégé*］，巴黎，1762年，第1卷，第xviii页。

有任何的抱怨。[1]以下情况并非出于偶然：从1702年到1722年间，因缺少合适的候选人，大奖被取消了9次。从1715年到1735年间，学院接纳了比以往更多的外国画家（1717年：博伊特［Boit］；1718年：里齐［S. Ricci］；1720年：佩斯内［Pesne］和罗萨尔巴·卡列拉［Rosalba Carriera］；1732年：潘尼尼［Pannini］；1733年：佩莱格里尼［Pellegrini］）。 107

然而，学院很虚弱并优柔寡断，不可能进行任何重大的改革。主要的艺术家们感觉到学院的基础已不稳固，但他们太无动于衷，或者疑虑重重，止步不前。他们的态度十分类似于那些容忍着教会与政府的启蒙运动哲学家。直至革命爆发，才开始有了重要的变化。像100年前一样，学生们依然主要在师傅作坊中接受训练，与师傅吃住在一起。要进入学院依然要凭师傅的保护信。教学依然（根据《百科全书》"绘画学院"条）局限于一天两小时的"公共课"。模特一周摆两次。女性模特仍被禁用。[2]会员会议所讨论的东西与勒布伦时期是相同的，随机列举一年——1758年——报告了如下事务：在建筑总监的家中举行了新年招待会，宣读收到的新年贺卡，宣读规章全文，以及前段时间由院长安托万·夸佩尔［Antoine Coypel］做的演讲，任命一位透视教师和他的助教，选举一位副教授，报告账目，宣读一位出国会员的告别信，分配模特，宣布有必要将拉斐尔的《圣约翰》一画转至新画布上的证明文件，呈交一幅铜版画以供注册，以及提供学院出版特权，讨论写生班上座位调整的提案，批准新的学衔授予事宜，审查竞争大奖的作品，颁奖，确定 108

1　参见吉弗雷，前引书，第20页以下，以及《巴黎城市历史概要》［*Histoire Générale de la Ville de Paris*］，第12部分，"工艺与同业公会"［"Les Métiers et Corporations"］，莱斯皮纳斯［R. de Lespinasse］撰，巴黎，自1886年以后陆续出版，第2卷，第214页。1730年的规章和18世纪行会后续的历史展示了社会变迁过程中的第二阶段，其第一阶段是皇家学院［Académie Royale］的建立。1664年，已在宫廷艺术家与资产阶级艺术家之间永久性地画下了界线。现在，这个低级班再次分裂，名副其实的艺术家要与工匠分道扬镳。例如阿尔让松那时已接受了行会学院的保护，他策划竞赛，通过这些竞赛那些身处行会中的真正的艺术家可以得到承认，脱颖而出。他们本身就应被授予学院会员的头衔。这项方案未得以实施，但在1766年，在这个圈子中爆发了一场艺术家与非艺术家之间的公开斗争，持续了若干年，直到1776年取消所有行会才告结束。下一章将论及这一点。

2　**保护信**：如《议事录》，第8卷，第229页（1776年）。**女性模特**：迟至1790年，一些学生申请获准在他们的小画室里使用女模特，而在竞赛时却被拒绝用女模特（《议事录》，第10卷，第57页）。在罗马的法兰西美术学院也严格地维持着这相同的规定（拉波泽，前引书，第1卷，第288页）。

举行安魂弥撒典礼的日期，作出感谢凯吕斯伯爵赠送一尊罗马雕像的决议，批准候选人的绘画创作主题。

在列举了1750年左右巴黎这所美术学院活动的例子之后，我们可以终止对它的历史记述了。如果说这一记述比其他所有艺术机构更为详尽的话，其原因是没有哪家机构具有像皇家绘画与雕刻学院这样强大的影响力。这一结果是由多种多样的原因造成的，我们已在这一时代总的历史、风格和艺术社会史方面，以及法国人的永恒的民族品格中，探讨了这些原因。现在还可以加上一个更进一步的原因，这与巴黎这家学院的特殊组织密切相关。业已指出，学院会员数量不限，不存在不得超过“四十不朽者”[“Forty Immortals”]的问题。每一位有才华的艺术家都可指望在相对年轻时被接纳。尤其在18世纪，实际上不存在某种正统艺术信条的问题。华托[Watteau]轻松地成了会员，弗拉戈纳尔[Fragonard]或夏尔丹[Chardin]也没有被落下。这比任何东西都更加有助于使学院在一个与其统治观念相左的时代中飘浮着不致沉没。要不是柯尔贝尔与勒布伦的强硬的集权主义仍处于统治地位，或许洛可可的怀疑论思想已经使这所学院寿终正寝了。必须清楚地了解巴黎学院的这种相当复杂的地位。它之所以能在摄政时期特许之下在洛可可时期生存下来，主要原因是它允许稍稍放松对组织的控制，同时又不放弃其特色中最根本的东西。柯尔贝尔的纲领不是松弛，唯有紧束，没有宽容，唯有独裁。这便是造就了他的学院的东西。学院若没有牢固确立的（曾是强制性的）控制力，就不可能会有后来温和与开明的做法。

柯尔贝尔的集权主义保存了创造性的观念，不仅将1660年的学院与洛可可的学院区分开来，也与16世纪意大利的学院区别开来。佛罗伦萨和罗马面对的还是文艺复兴的问题：艺术家从中世纪行会组织的羁绊下解放出来获得自由，这也是15世纪末16世纪初人文主义者致力解决的问题，尽管它最终在如此程式化与纤细精致的手法主义风格的庇护之下，在佛罗伦萨美术学院和罗马圣路加美术学院最终实现了。所以，第一批美术学院明确采取了后文艺

109

复兴的形式，尽管这种形式可以为17世纪的巴黎学院所利用，但其真正的内容恰恰与勒布伦与柯尔贝尔的学院的内容相抵触。尽管柯尔贝尔要将艺术从行会中解脱出来，但在实施过程中他的唯一目标是将艺术更紧密地与宫廷及中央政府拴在一起。对柯尔贝尔以及对瓦萨里和祖卡里来说，行会组织似乎是一种耻辱。不过在16世纪意大利，“尊严”与“自由”是斗争的箴言，而现在变成了“尊严”与“效劳”。

我们必须提一下后面几章中在各种情况下的这一根本区别，因为巴黎取得的成就决定性地影响了同时期几乎所有美术学院。但是这种影响的高潮期是在1750年左右到来的，所以要放到后面讨论。这种影响可追溯到17世纪，但较为罕见，就是在18世纪上半叶也不常见。本章以下的任务是调查一下在哪儿，在哪些方面，可以找到巴黎学院制度对欧洲美术学院的早期影响。

1702年在洛林首府**南锡**［Nancy］有一所学院开张，该地区那时不属于法国。不过它是一所地方性学院，似乎不很重要。[1]在意大利，有两家业已存在的官办美术学院在巴黎学院的明显影响下发生了若干重要的变化。**佛罗伦萨**的美术学院在1640年之后致力于恢复它原先的名声。[2]该院现在在罗马开办了一个分院，由埃尔科莱·费拉塔［Ercole Ferrata］和奇罗·费里［Ciro Ferri］主持，他们是当代的优秀艺术家。这是在1673年，即罗马法兰西美术学院成立若干年之后。在1686年，有组织的教学最终建立起来，并交由所谓的Assistenti［助教］负责。从1706年往后也举办公开的学院展览会。顺便提一下，该展览会是在圣母领报修道院［SS. Annunziata］中展出的。1716年，

110

1　参见谢内维雷斯［Chennevières］，前引书，第51页。

2　直到17世纪30年代，会议记录仍主要是关于法律案件、艺术作品的评估、官员的遴选，等等。直至1630年当局征询学院对主教堂立面设计的意见，这一事实表明对学院的重视，并非将它看作仅仅是个行会（国立档案馆［Archivio di Stato］，《美术学院》［*Acc. del Dis.*］，IX，X，CIX，参见蒂齐亚蒂，前引书，第1章）。1636年大公的兄弟乔瓦尼·卡尔洛［Giovanni Carlo］被任命为护院公（《美术学院》，X），1637年通过了重印1585年老规章的决议（出处同上，X），（转下注）

一个参考图书馆和一个素描、铜版画及石膏像收藏馆建立起来。1737年，该学院建立了年度颁奖制度。[1]

罗马的圣路加美术学院甚至更明显地受到巴黎学院的影响，将其组织形式进行了更新。前面我们已经提到过选举普桑和埃拉尔当院长（1658年、1672年）以及它与皇家美术学院形式上的合并（1678年）之事，也曾提到在18世纪罗马法兰西美术学院的院长有时也是罗马圣路加美术学院的院长，他们是普尔森［Poërson］（1714—1718年，1721—1722年）和特鲁瓦［J.-F. de Troy］（1744年）。1671年贝洛里重新开设了理论讲座，这被荒废了如此之久，实际上自从祖卡里死后就废止了。彼得罗·达·科尔托纳在他任院长期间（1634—1638年）就曾试图恢复理论讲座，但由于同僚们不以为然而归于失败。自1695年在卡皮托利山上举行了盛大的学院百年庆典之后，在学院记录中便可以找到1673年、1680年以及此后每年定期举办有关各种艺术问题的讲演的记载。与此同时又恢复了原先规章中的教学内容。1673年规定会员写生课和解剖讲座在上午开，建筑与透视课在下午开。竞赛与颁奖也开始实行，未来的学院会员将在先前的获奖者中产生。将学院展览的安排与学院

111

（接上注）1638年恢复了自1600年以来废除的数学教席（出处同上，CLVI，参见蒂齐亚蒂，前引书，第5章），而且更重要的是同年6月26日，在美术学院的历史上我们第一次发现了一份记录证明了定期人体写生课的存在（出处同上，CV），即使这门课不是教学课，而是为教授们自己安排的（“acciò li professori fussero meglio serviti”［“更好地服务于这些教授”］，1649年9月22日，出处同上，XI，第21页），即，只不过是在官办美术学院中做了在意大利到处都存在的工作室学院中所做的事情。以下几年，我发现提到了所画的模特“che sta al naturale”［“摆着自然的姿势”］：1644年、1648年、1649年、1650年（出处同上，X，XI）。1638年，这家学院敦促重新设立入院作品制度，1649年更强烈地要求设立该制度（出处同上，X，见1638年3月14日；XI，见3月14日和7月30日；参见蒂奇亚蒂，前引书，第3章）。从40年代往后，佛罗伦萨贵族阶层中的许多人要求加入该学院，这可看作是该学院名声日渐上升的最后征兆（出处同上，XI）。佛罗伦萨大主教亚历山德罗·美第奇［Alessandro Medici］早在17世纪20年代就是一名会员了，伽利略则已于1613年加入。

1 参见蒂奇亚蒂，前引书，罗马分院，见第1章；助教，见第3章。起初是每两周一个助教，一年26个助教，到1717年该数量减少到12个。**展览会**：卡瓦卢齐，前引书，第39页。圣母领报修道院中的首届展览会举办于1680年，弗朗切斯科·马利亚·美第奇［Francesco Maria Medici］庄严地主持了开幕式。后来的展览分别举办于1724年、1729年、1737年、1767年。**图书馆与收藏馆**：蒂奇亚蒂，前引书，第3章；颁奖，出处同上，第1章。

百年庆典联系起来，这还是头一次。[1]著名的阿卡狄亚学院［Accademia degli Arcadi］的诗人们吟诵华美的赞辞来庆贺这一节日：诗人与修辞家献上的这类颂辞或庄重的演讲，成了颁奖日的一个永久性特色。正如巴黎的情形一样，艺术家本人不再是讲座的演讲者。然而，定期的教学活动似乎再一次被废止了。马尔科·贝内菲亚尔［Marco Benefial］无论作为一名画家还是教师，都是一个认真谨慎的人，他在1746年试图恢复定期的教学，但这也只是一种日常人体写生课形式，由本笃十四世在1754年引入罗马，他是洛可可时代最乐天无忧的一位教皇，而且这一举措是如此紧密地与理性时代联系在一起，故只能放在下一章中讨论。

112

在17世纪晚期与18世纪，罗马与巴黎这两所美术学院具有类似之处，但仍存在着一个重要的区别，这涉及美术学院与行会的关系。在巴黎，正如我们已经说明的，行会与学院之间泾渭分明，其结果是行会只有生存的余地，不得不在当代艺术主流之外谋求发展。在罗马也有类似的计划，美术学院名义上统合着行会，而且导致了持续不断的摩擦（即行会将要在多大程度上依赖于美术学院）。到了1650年，美术学院的地位似乎完全巩固了，但1670年行

1　**贝洛里**：米西里尼，前引书，第130页。科尔托纳：出处同上，第112页。恢复了对教学的兴趣：例如，出处同上，第172页。顺便说一句，在圣路加美术学院，从来没有学费的问题。卡尔洛·切西［Carlo Cesi］教解剖，彼得罗·德尔·波［Pietro del Po］教透视。我发现雅各布·德尔·波［Jacopo del Po］曾经被提到是他们的前任。贝尔尼尼最亲近的追随者之一马蒂亚·德·罗西［Mattia de' Rossi］于1673年被任命为建筑教师。1675年，军事建筑作为一门独立学科与民用建筑相并列，其教席被授予教皇军队中的一名指挥官（米西里尼，前引书，第133页）。这里我可以补充一下。它构成了罗马学院与巴黎学院在体制方面的一个最明显的区别，即圣路加美术学院设有建筑教学，而巴黎学院的建筑教学则交给了一所专门的学院——皇家建筑学院［Académie Royale d'Architecture］，由路易十四创建于1671年。本书不能包括这方面的内容，因为建筑行业的历史和建筑师的训练这一主题完全值得在另一本书中作详尽研究。在17世纪初的规章中，完全没有提及竞赛问题。在米西里尼书中第一次提及此事与埃拉尔相关，是在他作为勒布伦的代理院长之际（第142页）。进一步的评论出现于1682年，并从1695年往后定期出现。在1713年以下，有如下报道：分别为画家与雕刻家开了三个班。在这一年，绘画第一班必须画一幅表现庇护五世奇迹的画，第二班画一幅表现圣安德烈亚·阿韦利诺［S. Andrea Avellino］奇迹的画，第三班必须呈交一幅素描，画学院教堂主祭坛上圣马蒂娜［Sta Martina］雕像。雕刻班第一班要求做一件圣费利克斯［St Felix］的奇迹的浮雕，第二班做一件表现博洛尼亚的圣凯瑟琳［St Catherine of Bologna］的奇迹的浮雕，第三班复制一件圣马蒂娜雕像。马西里尼提到了1702年和1703年举办的展览。克莱门特十一世建立了一年一度的院庆制度。

会再一次感到自身已强大到足以冒险发起进攻。最初它反对乌尔班八世下令所有艺术商与开业艺术家向学院缴纳税金的政策。在我们的上下文中，这次行会提出的理由是新鲜的，也是饶有趣味的：艺术家过着无所事事的生活，与工匠们的勤勉劳作形成了对比；工艺及贸易的实用性也与纯美术的无实用性形成了对比。这种对好公民的压迫遭到了强烈的谴责：让美术学院去教吧（到那时为止这被认为是美术学院的任务），但要终止它的统治。学院的应对相当无力，它再次提出艺术是高贵的，将艺术当作一种生意来做是对艺术极为不利的。他们还提出了一个笨拙的观点来证明伟大的艺术具有实实在在的有用性。我们读到，著名的艺术品的存在曾使一些城市免遭敌人围攻，从而逃脱了化为灰烬的厄运。[1]这场冲突以大大降低税额而告结束。根据1669年的法令，税金从每年10个银币降低到这个数目的5%，即4.5个铢利［giuli］。

113

但这条法令并没有解决这场冲突背后的根本问题。在罗马，艺术活动大部分仍在学院以外进行，乌尔班八世所设想的以及在巴黎强力推行的学院独裁统治都未能实现，学院艺术和行会艺术之间的界限尚不明晰。1714年拟定了新规章，其意图便是要弥补这一不足。其中有一条规定，禁止任何非学院艺术家为除了个人之外的任何团体制作作品，除非经过学院的审查并得到认可。若是这一规定得以实施的话，在罗马的情形就会像巴黎那段学院垄断最严酷时期一样了。但事实证明这一规定是不切实际的。一场愤怒的浪潮席卷了罗马艺术界，其主要发言人既有非学院的人，如马尔科·贝内菲亚尔［Marco Benefial］，也有学院会员，如——各举一名最杰出的画家和雕刻家——特雷维萨尼［Trevisani］和莱格罗斯［Legros］。在我们的上下文中，看一看18世纪初的艺术家站在艺术自由的立场上向学院提出抗议是很有意思的。最后的裁决结果是有利于非学院观点的，确认所有不愿隶属于圣路加美术学院的艺术家“现在，在任何时候，任何地方，他们之中的任何人都能够心情愉快地继续着

114

1 米西里尼，前引书，第124页以下。在1754年之前的18世纪素描写生：帕斯特［L. von Pastor］，《教皇史》［*Geschichte der Päpste*］，第16卷，第一部分，弗赖堡［Freiburg］，出处同上，1931年，第129页以下。亦参见米西里尼，在1727—1728年与1746年条目之下。

持久的训练。在绝对独立自主，没有任何压力、禁令、诏书法规、捐税甚至任何最微不足道的畏惧的情况下，为所有人从事自由艺术中的任何一项技艺”。说得相当清楚的，抗议旋即平息下来，除了零星的争论之外。[1]

到1750年罗马的情形便是如此：行会不再拥有支配艺术家的权力；所有人都承认艺术属于**自由艺术**。国家试图在各种不同的场合建立起对艺术家的、在本质上是巴洛克式的新的权威性（以官办的美术学院为代表），但事实证明这是不可能的了。来自巴黎的影响是强大的，但仅限于个别的机构。尽管教皇宫廷肯定会像路易十四和路易十五宫廷那样给予建筑师、雕刻家与画家一样多的活儿去干，但艺术家从来也不像法国人那样变得专门依赖于宫廷。中世纪传统的束缚并非完全被解除，因为没有新的社会秩序取代老的，所以老秩序依然是有效的、有活力的。退一步说，这只是罗马的情形，在那里，美术学院的声望已经确立，而在意大利其他艺术中心，在威尼斯、博洛尼亚、热那亚、那不勒斯、都灵，中世纪方式的生命力就更强得多了。在18世纪之前这些地方根本就没有美术学院，或只有零星的尝试而已。[2]

115

我们现在必须离开意大利，到欧洲其他地区去看看美术学院的观念在多大程度上已经植根于北方国家。在**德国**，从1650年至1750年间创办了五家美

1 **1714年的规章**：第16节：“Niun artista non Academico possa operare in pubblici lavori senza essere esaminato dall' Academia, che rilascerà le opportune licenze, secondo i meriti”［“没有任何非美术学院的艺术家可以在其作品未经学院审核，并根据他的成绩颁发适合的证书的情况下，从事社会工作”］（米西里尼，前引书，第195页）。**零星争论**：米西里尼，前引书，第204页（1723—1725年）。仍然可能发生的情况是，一家行会可自由选择加入美术学院（如刺绣行业，1715年，米西里尼，前引书，第200页），但并不强迫加入。

2 17世纪唯一新成立的意大利的学院是都灵学院（参见比斯卡拉［C. F. Biscarra］,《都灵皇家阿尔贝蒂美术学院国际关系史》［*Relazione Storica int. alla R. Acc. Albertina di Belle Arti in Torino*］，都灵，1873年，以及博莱［L. C. Bollea］,《阿尔贝蒂美术学院的历史》［*Gli Storici dell' Acc. Albert.*］，都灵，1930年），此外，萨伏伊王国［Kingdom of Savoy］与法兰西关系亲密，在提出这样一种革新建议方面肯定是起了作用的。1652年，画家、雕刻家和建筑师联合起来组成了他们自己的行会，称作“圣路加行会（或公会）”［Univeristà or Compagnia di S. Luca］。他们的抱负是要作为一所美术学院被认可，因为在1675年他们获得与罗马学院合并的法令，自称为“萨伏伊美术学院”［“Accademia del Disegno di Savoia”］。此后不久——在1678年——他们颁布了以罗马学院模式为基础而拟就的新规章，那时官方认可了学院资格。大公维托里奥·阿梅代奥一世［Duke Vittorio Amedeo I］的遗孀马达马·雷亚莱［Madama Reale］接受了保护人的职责，1716年该学院印出了规章。校舍就在大学之内，然而在18世纪这所学院似乎时断时续，在1750年之后学院复兴时，艺术教育史上的新纪元已经降临了。（转下注）

术学院。我们应该首先来讨论它们，不过在讨论这些学院的特点时，过多地回溯到巴黎与罗马的官办学院是不可取的，而与意大利各地方性的私立美术学院或与曼德尔在哈勒姆兴办的事业进行比较则较为合适。德国最早的美术学校是约阿希姆·冯·**桑德拉特**［Joachim von Sandrart］于1674年或1675年建立的，这所学校尤其重要。约阿希姆是他那一代德国画家中唯一享有国际声誉的艺术家，出生于法兰克福，曾在乌得勒支［Utrecht］师从洪特霍斯特［Honthorst］习艺，后跟随师傅到英格兰工作，并在罗马赢得了巨大的声誉。

116

（接上注）克雷芒美术学院［Accademia Clementina］的发展比较有连贯性。该院由克雷芒十一世建于博洛尼亚，那里是教皇辖区的第二座城市，而且是意大利中庸的、折中主义的绘画风格的中心（参见扎诺蒂的《克雷芒美术学院的历史》［*Storia dell' Accademia Clementina*］，博洛尼亚，1739年）。关于这家学院的规章或历史几乎没有什么值得注意的东西，它是科学院［Istituto delle Scienze］的组成部分，与科学院一起寄寓于豪华的波吉宫［Palazzo Poggi］。会议在底楼召开，那里因装饰有佩莱格里诺·蒂巴尔迪［Pellegrino Tibaldi］画的奥德赛故事壁画而著名。学院有40名会员（恰如巴黎），除了素描与雕塑以外，还教建筑。人体写生课程安排在晚间，采用人工照明，这在17世纪与18世纪被看作理解光影细部的最有效方法。规章也载有竞赛办法，但在1727年之前并非定期举行。没有与行会尤其是画家公会［Compagnia de' Pittori］发生口角的记录。所有主要艺术家均是学院会员，人物画家有奇尼亚尼［Cignani］（他是人体写生指导，尽管他住在博洛尼亚以外的弗利［Forli］），还有弗朗切斯基尼［Franceschini］、丘塞佩·马利亚·克雷斯皮［Giuseppe Maria Crespi］、德尔·索莱［Del Sole］、托雷利［Torelli］、维亚尼［Viani］、克雷蒂［Creti］、布里尼［Burrini］；建筑及“vedute”［“景观”］画家有米泰利［Mitelli］、比加里［Bigari］、费尔迪南多·加利－比别纳［Ferdinando Galli-Bibbiena］、朱塞佩·加利－比别纳［Giuseppe Galli-Bibbiena］以及弗朗切斯科·加利－比别纳［Francesco Galli-Bibbiena］。

那不勒斯于1664年成立了一个特别的画家协会［Congregazione dei Pittori］，给出的成立理由是“per essere la Professione nobilissima”［“为了成为一种最高贵的职业”］。这个协会开办了一个“Accademia del Nudo”［“人体写生学院”］，最初由瓦卡罗［Vaccaro］，后来由德·马利亚［De Maria］作指导（参见德·多米尼奇［De Dominici］的《那不勒斯画家、雕刻家与建筑师传》［*Vite de' Pittori, Scult. ed Archit. Napolet*］，第3卷，1745年，第139、308页）。

至于威尼斯，在18世纪中叶，美术学院这个词在遗存下来的文件中出现了两次，但在1750年之前并无公共艺术学校开办（参见阿夸·朱斯蒂［A. dall' Acqua Giusti］的《威尼斯美术学院》［*L' Accademia di Venezia*］，1873年）。1679年，老的德潘托里学校［Scuola dei Depentori］申请脱离镀金、造纸等行当，原先它们是同属一个行会的。申请获准，同时艺术家们急切地要有一个“unione, sotto il nome di accademia”［“以学院名义的联合体”］，此后他们就简单地称为“画家协会”［Collegio dei Pittori］，即他们自己的行会，而不是一所美术学院。在迈出下一步之前，几乎过去了50年。1723年，雕刻家在脱离了石工行会并组建了特别的雕刻家协会时，驻帕多瓦的一个国家教育权威机构Reformatori dello Studio［工作室改革者］召集了这两个协会，要求他们做好一切准备成立一个“ben regolata accademia”［“秩序井然的美术学院”］。然而，正如上文已提到的，必须等到该世纪的中叶，随着时间推移，趣味与看法改变了之后，美术学院才能真正建立起来。我们将在下一章中讨论。关于18世纪威尼斯私人开办的学院，参见第79页。

在罗马他与其他11位杰出艺术家被选中为西班牙国王画一组大型神话题材的油画，那时他才24岁。从1637年至1644年他住在阿姆斯特丹，1660年之后住在奥格斯堡。从1674年到1688年去世这段时间，他住在纽伦堡。所以当他（最初以私人身份）开办美术学院时，拥有极其丰富的经验。该学院的办学目的当然是画人体写生，所有早期会员都是业余爱好者，这一点值得注意。然而可以推测，桑德拉特的学生也加入进来，为证实这一假设，以下事实或许是有价值的，即桑德拉特在他的著名纲要《德意志美术学院》[*Teutsche Academie*]中称洪特霍斯特在乌得勒支的工作室为美术学院。至于这厚厚的一本纲要，其确切的书名为《德意志建筑、绘画、雕刻学院：包含这三门艺术的详细的课程，它们的特点、原理及奥秘》[*Teutsche Academie der Edlen Bau-Bild-und Malerey-Künste: Darinn enthalten Ein gründlicher Unterricht von diese dreyer Künste Eigenschaft, Lehr-Sätzen und Geheimnissen...*]，这个书名并不合适，因为书中的内容是对桑德拉特美术学院教学纲要的综述。尽管在一段不长的时间内开设了建筑课，是由埃利亚斯·冯·格德勒[Elias von Gedeler]讲授的，但桑德拉特的学院与一所普通工作室学院没有什么两样。纽伦堡市政委员会很快便对这个学院有了兴趣，提供给它校舍，最初是在方济各会修道院（现今该修道院是日耳曼博物馆），后来迁至圣凯瑟琳女修道院[Convent of St Katharine]。1703年的首次改革显得十分必要，为的是结束桑德拉特去世之后的松垮散漫局面。现在一周要开四天人体写生课——顺便提一句，并不强求素描的正确性，因为参加的人许多是业余爱好者——而且有一些“奖品”。次年，一位业务繁忙的雕版师普赖斯勒[J. D. Preissler]受命为院长。在我们的上下文中，听到以下这个情况是饶有趣味的，即市政当局要他确认“通过游历获得资格的艺术行家与普通画家”之间的区别。然而，这并非意味着任何画家都想摆脱行会。事实上，如果他们想要在纽伦堡工作，所有人都必须提交一幅杰作并做出他们的贡献。后来一位叫舒斯特[J. M. Schuster]的院长在1737年或1738年对此提出了抗议，矛头指向1626年颁布的法令中的一段话，这段话规定了市政委员会可以将杰出画家从行会束缚中解脱出来，也适时强调了德国其他城市艺术家所享有的更大程度的自

117

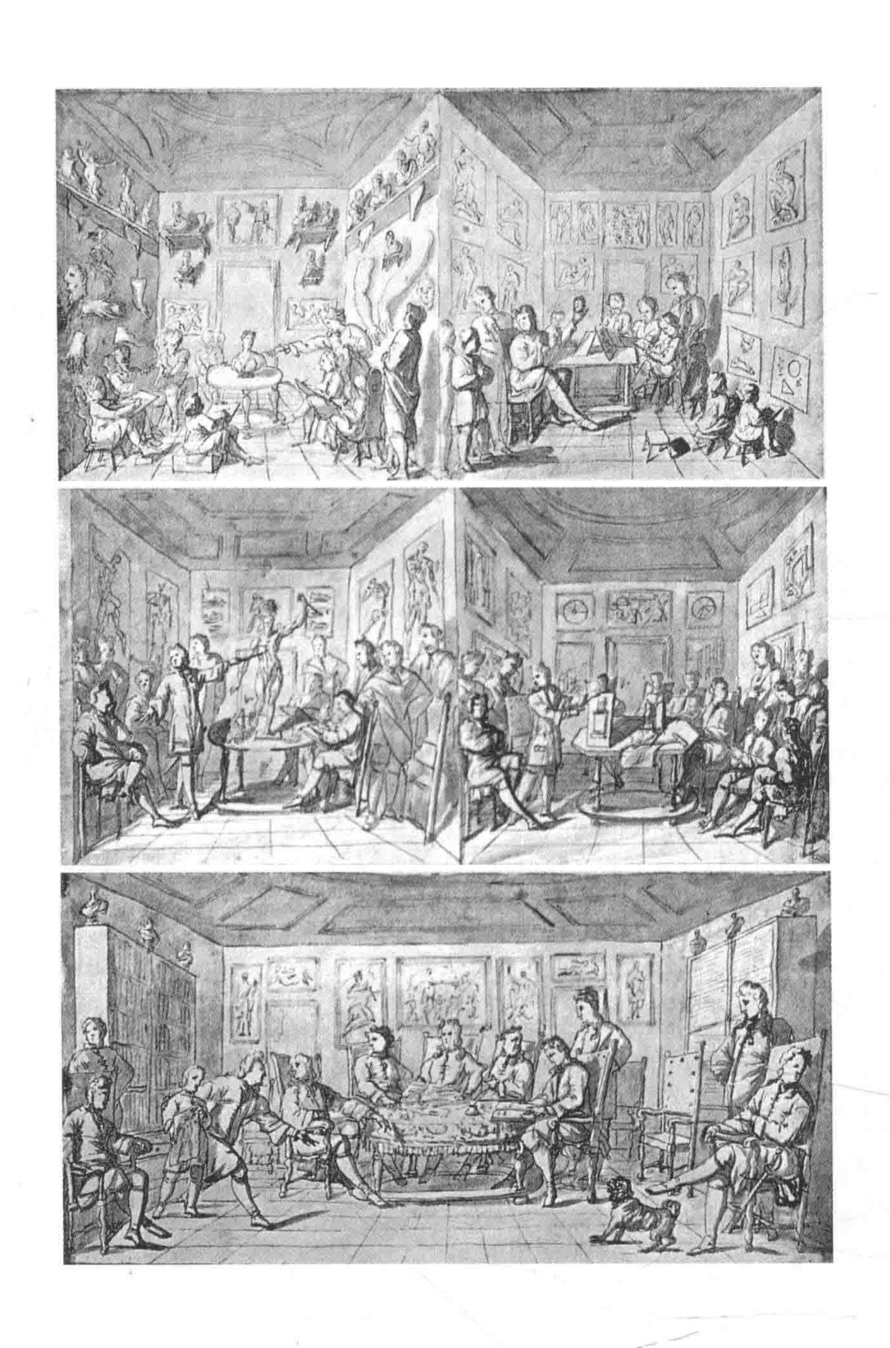


图10、图11、图12 1696年柏林美术学院的5间教室，素描，奥古斯丁·特尔威斯滕作，柏林美术学院藏。根据素描原作底部的文字，所教科目为石膏写生、素描临摹、解剖与透视。图12为会议室

由，如奥格斯堡、柏林和维也纳。[1]我们现在就可以直接论及这些城市，因为纽伦堡以及它的美术学院在18世纪迅速衰落下去，很快便湮没无闻。

在**奥格斯堡**，学院人体写生的开端可以追溯到桑德拉特的一个学徒，画家西格蒙德·米勒［Joh. Sigmund Müller］。接着出现了另一些私人性质的夜校，直至一所市立美术学院于1710年开张，这很可能是受到纽伦堡学校的启发。它的校舍在一座公共建筑内，由两位校长管理——这并非是出于艺术上的考虑，而有其宗教原因，以此保证天主教派与路德派之间的平衡，这两派在奥格斯堡也势均力敌。在两位校长之间还有像鲁根达斯［Rugendas］、贝格米勒［Bergmüller］、约翰·埃萨亚斯·尼尔松［Johann Esaias Nilsson］、马托斯·京特［Matthäus Günther］这样一批生活在德国南部这个绘画与铜版画艺术中心的著名画家与铜版画家。尽管如此，这所学院的规模并不大，也不太重要。我们上文曾引用过纽伦堡美术学院院长的论点，不过在行会与学院之间的分离也未曾发生过。在奥格斯堡另有一个教学机构似乎更有发展前景，即皇家弗朗西斯自由艺术学院［Kaiserlich Franciszische Academia Liberalium Artium］，是由一个叫赫兹［J. D. Herz］的人于1715年开办的。然而，这很快就被证实是伪冒的。此后就再也没有美术学院成立，直到保罗·冯·施特滕［Paul von Stetten］在1779年恢复了市立美术学院。[2]萨克森首府**德累斯顿**有着更

118

1　参见巴德尔［J. Baader］，《艺术科学十年鉴》［*Zahns Jahrb. f. Kunstwiss.*］，1868年，第1卷，以及施罗特尔［G. Schrötter］，《法兰克历史协会新年刊》［*Neujahrsblätter d. Ges. f. Fränk. Gesch.*］，第3卷，1908年。两位作者给出的该学院成立典礼的年代都是1662年，但桑德拉特在1674年之前未定居于纽伦堡。关于他的生平，参见佩尔策［A. R. Peltzer］，《德意志美术学院》［*Teutsche Academie*］，慕尼黑，1925年。有人错误地将此书与这所实际的美术学校联系起来，例如韦措尔特［W. Waetzoldt］（《德国美术史家》［*Deutsche Kunsthistoriker*］，第1卷，莱比锡，1921年，第27页以下）。在先于《德意志美术学院》一书出版的由佚名作家撰写的桑德拉特传记中，这所学校被称为“Academie der Kunstliebenden”［“艺术爱好者学院”］。根据《德意志美术学院》（佩尔策编，第173页），这可能反映了桑德拉特在洪特霍斯特工作室中的经历。这家学院还教“fürnehmer Leute Kinder”［“社会地位高的人的孩子”］，这一做法我们不太了解，或许在荷兰更普遍些。桑德拉特（出处同上，第203页）在报告伦勃朗在阿姆斯特丹的十分成功的早期工作室时也提到了这相同的情况。甚至一年高达100金币的惊人费用，也与洪特霍斯特与伦勃朗的情况相一致。桑德拉特将洪特霍斯特的作坊称作美术学院，前引书，第184、191、247页。

2　关于奥格斯堡，参见韦利奇［E. Welisch］，《18世纪奥格斯堡画家》［*Augsburger Maler im 18.Jahrh.*］，奥格斯堡，1901年，第99页以下。其实这所皇家美术学院起初是开办者为了赚钱办出版社而办的，（转下注）

为荣耀的学院生活开端。先是在17世纪80年代出现了一家私人美术学院，院长是一位宫廷画家，叫作萨默尔·博特希尔德［Samuel Bottschild］。接着在1697年开办了第二家同类学院，院长是他的学生费林［Fehling］。1705年，在选侯强悍者奥古斯都［Elector Augustus the Strong］的要求下，这个学院进行了重组，奥古斯都拨给补贴款，足以支付模特费用。该学院一直保持着很小的规模，即使在路易斯·德·西尔韦斯特［Louis de Silvestre］于1726年当院长时仍然如此。人们或许会指望这个出身于巴黎学院的法国人会引入法国的学院体系，但这类事根本没有发生。他被授予了国王首席画师［Premier Peintre du Rio］的头衔，并被任命为皇家壁毯织造厂的厂长，该厂是按戈布兰厂［Gobelin］的模式于1715年建立的。但这所学院仍然是一家“免费绘画学校”，没有任何文献曾提起过它的教师或有组织的教学。直至1750年之后才再一次考虑进行彻底的改造，这就相当于在德累斯顿创建了第一所真正的美术学院。[1]

在**柏林**，美术学院的起源与早期发展完全是另一番情景。正当纽伦堡、119 奥格斯堡和德累斯顿的工作室学院不太情愿地被当局接管之时，柏林美术学院成立了。它是一家宫廷学院，是长远文化发展纲领的一部分。选侯腓特烈三世（很快便成为普鲁士国王，是为腓特烈一世）与妻子汉诺威的索菲·夏洛特［Sophie Charlotte of Hanover］希望将首都建成现代观念与趣味的中心。所以他们大规模兴建新的柏林城堡以及许多大型建筑群，并于1694年创建了哈雷大学［University of Halle］，1697年建立了美术学院，并在莱布尼茨的建议下于1701年建立了科学院［Akademie der Wissenschaften］。这家艺术学院如它的首任院长在回忆录中所谈到的，要成为“一所秩序优良的美术学院或美术学校，而不是

（接上注）后来他靠打彩票来赚钱。他一定成功地欺骗了皇帝的宫廷，否则“皇家学院”这一名目不会被授予他这所几乎没有学生的教学机构。在该世纪下半叶此校依然存在，因为哥本哈根美术学院的丹麦铜版画家、教授普赖斯勒［J. M. Preissler］（纽伦堡学院院长的儿子）迟至1788年还自称他是该院会员（参见《哥本哈根皇家绘画、雕刻与建筑学院概述》［*Tableau de l'Académie Royale de Peinture, Sculpture et Architecture de Copenhague*］，哥本哈根，1788年，第6页）。

1 参见维斯勒［M. Wiessner］，《德累斯顿绘画艺术学院》［*Die Akademie der bildenden Künste zu Dresden*］，德累斯顿，1864年。“免费绘画学校”一语，引自海内肯［Heinecken］（《新报导》［*Neue Nachrichten*］，第1卷，第109页）。

那种到处都有的为画家与雕刻师开设的一般学校，在那样的学校中，学生单纯画人体模特或石膏像”；“一所高等美术学校或美术大学，就像罗马与巴黎的学院一样”；“一个画家与雕刻家的共同体或集合体，一些人传授，一些人学习并接受指导”。它的努力目标不应是传授“一门手艺”而是传授“艺术的奥秘”。院长约瑟夫·维尔纳［Joseph Werner］尽管是一个平庸的艺术家，但他在罗马学习过，曾在巴黎担任路易十四的抄本插图画家，那时皇家学院从柯尔贝尔那里接到了它最终的规章。遵循着法国学院的做法，维尔纳亦被任命为壁毯织造厂厂长和城堡室内装饰师。根据维尔纳的回忆录以及1699年的一个官方规章以及1700年、1701年的补充本，皇家学院对巴黎的效仿是十分明显的，有护院公、副护院公、院长、四位教长及其助理、教授、名誉会员、业余会员、竞奖、入会作品、关于选侯绘画藏品的讲座，以及会员不受行会制约的豁免权——顺便提一下，就我们所知，这一特权并未引起行会的抗议。在学院的建议下，宽敞的教室设在新建的选侯马厩［Electoral Mews］的楼上。这一回我们确切地知道这些教室是如何使用的，这是由于奥古斯丁·特尔威斯滕［Augustin Terwesten］的一套素描遗存了下来。他是海牙学院的创建人，后来成为柏林美术学院的教授（图10-12），年薪达1000银币［Thalers］。教学由四位教长负责——其中之一是大艺术家安德烈亚斯·施吕特［Andreas Schlüter］，选侯的建筑师与雕刻家——而教授们则讲授次要的科目。在巴黎与柏林的美术学院之间只有一个区别，但这个区别并非不重要。在柏林增加了初级素描班，人体写生课一周只开两次，初级班开三次。所以这所学校其实要比腓特烈和他的大臣冯·丹克尔曼［von Danckelmann］所想象得要低调得多。[1]

120

1　参见米勒，《柏林皇家美术学院》［*Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin*］，1696—1896年，第1部分，柏林，1896年，尤其参见第6、13、14页等。1700年前后该学院的课程时间表如下：周一，透视，2—4时；周二，几何与筑城，10—12时；周三，素描，2—4时，解剖，4—5时，素描写生，5—7时；周四，素描，2—4时；周五，几何与筑城，10—12时，素描，2—4时，解剖，4—5时，素描写生，5—7时；周六，建筑，2—4时。学院的七个房间派以下用处：（1）初级素描，（2）以素描临摹铜版画，（3）临摹素描原作，（4）素描石膏像写生，（5）解剖、透视、几何、建筑、筑城，（6）会议室，（7）生活用房。此资料来自该学院一位秘书的记述（米勒，前引书，第39页）。特尔威斯滕拨两间用于理论科目，并划出一间用于素描。

一旦柏林开了头，**维也纳**便紧紧跟上，尽管其事业规模并不比德累斯顿来得大。1705年，约瑟夫一世将一家私人美术学院改造成一个公共机构，它原是由一位宫廷宠幸的艺术家彼得·施特鲁德尔［Peter Strudel von Strudendorff］于1692年在他自己寓所中创办的。这所学院没有津贴来源，在施特鲁德尔去世后便关闭了。[1]

在此前后腓特烈一世也去世了，他的继承人腓特烈·威廉一世用不着像美术学院这种精致的事业，他要的是立竿见影地赚钱，十分厌恶法国以及法国时尚。比起艺术与文学来，他对军队以及农业与社会措施更感兴趣些。宫廷艺术家的俸禄立刻降了下来，学院的年度经费也是如此。学院一年只有300银币的经费，不得已将半数教室出让给一个厂商，并辞退了部分职员。在15年之前，曾经是那样雄心勃勃规划的美术学院现在落到只比普通学院稍强一点的境地。从1722年往后，柏林的工商名录不再提起它。安托万·佩内［Antoine Pesne］曾经作过唯一一次复兴的尝试，他曾是大奖获得者，巴黎皇家美术学院的罗马留学生。1732年，他向国王自荐院长之职，为了"将它提升到维也纳与德累斯顿美术学院的水准"。他提到德累斯顿，可能是由于新近任命了西尔韦斯特为院长，而提到维也纳，只有联系到1725年那里采取的一项新的重要革新才能够理解。[2]

121

复兴维也纳美术学院的人是雅各布·凡·舒朋［Jacob van Schuppen］，至少将它的标准提升到欧洲最好的美术学院的水平。他曾是拉吉利埃［Largillière］的学徒，巴黎皇家美术学院的会员。他所实施的革新措施完全来源于法国皇家美院，与1648年巴黎最初的规章相比，这些措施最令人吃惊

1 参见吕措［C. von Lützow］，《皇家美术学院的历史》［*Geschichte der K. K. Akademie der bildenden Künste*］，维也纳，1871年。该学院的官方名称是：Academia von der Mallerey-, Bildhauer-, Fortification-, Perspektiv- und Architektur-Kunst［绘画、雕刻、筑城、透视与建筑艺术学院］。通常，人体素描写生课开在晚间，从6时至8时。可能是施特鲁德尔的兄弟保罗·施特鲁德尔［Paul Strudel］教雕刻，他是维也纳格拉本街区著名的三一柱［Trinity Column in the Graben］的雕刻家之一。石膏像也偶尔被提及。

2 米勒，前引书，第96页。顺便提一下，腓特烈·威廉一世原先计划完全取消该学院的全部经费，并强征它在皇家马厩楼上教学用房的租金。

地体现于他在1726年颁布的规章中，甚至还仿效了禁止院外人体写生课以及将所有学院会员从行会解脱出来的做法。然而，该城的艺术家不像柏林人，他们不能容忍这一点。1735年他们说服市长和维也纳市政委员会，向奥地利政府提交了一份措辞强硬的抗议书。新旧观点的对立再一次通过这份文件表现了出来。文件禁止邀请外来艺术家到维也纳，因为“多年来，在都城与皇宫所在地维也纳看不到这类自称著名艺术家的人，当时所有人都对绘画艺术心满意足”。政府似乎未采取行动，此事被暂搁一旁，直至1783年。

122

在舒朋的领导下，维也纳美术学院步入了最初的成功期。学生数总是在120—150名左右，聘任了新教师，一个教建筑与几何，一个教基础素描，一个教铜版画。学院设施也有所增添。1726年只有一间人体写生教室供新入校者使用，两间教室用于建筑、几何与纹样教学，一间用于古代素描课，三间作为展览用房，一间大礼堂。从1731年开始举行庄重的颁奖典礼，并开设了法语课。我们发现，在1725至1755年间该院的学生当中，有不少是当时德国最优秀的艺术家，可举雕刻家来说明这一点。在德国18世纪雕刻的官方的、国际性的潮流中，维也纳处于领先地位。1728年前后约翰·巴普蒂斯特·斯特劳斯［Johann Baptist Strauss］从慕尼黑来到维也纳，1730年约翰·沃尔夫冈·冯·德尔·奥维拉［Johann Wolfgang von der Auwera］从维尔茨堡来到此地。在1750至1755年间德国最伟大的洛可可雕刻家伊格拉茨·京特［Ignaz Günther］曾一度加入该学院，而彼得·瓦格纳［Peter Wagner］和奥利克蔡克［Auliczek］也加盟学院，前者在18世纪第三个25年间是维尔茨堡学派的领袖人物，后者是宁芬堡［Nymphenburg］瓷器艺术家。奥地利艺术家则有梅塞施密特［Messerschmidt］、哈格劳埃尔［Hagenauer］、多尔夫迈斯特［Dorfmeister］。歌德在莱比锡的指导教师厄泽尔［Oeser］也是维也纳美术学院的一名学生。[1]

1　**维也纳学院与巴黎学院的规章**：吕措，前引书，第14页。**学院与行会**：德赖尔［M. Dreyer］，《维也纳皇家美术学院》［*Die K. K. Akad. d. bild. Kste in Wien*］，维也纳，1917年。**学院设施**：吕措，前引书，第18页。**学生**：参见福伊尔纳［A. Feulner］，《德国18世纪的雕刻与绘画》［*Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland*］（《艺术科学手册》），以及西特韦尔［S. Sitwell］、艾斯库［A. Ayscough］和佩夫斯纳，《德国巴洛克雕刻》［*German Baroque Sculpture*］，伦敦，1938年。



图13 夏尔·勒布伦，胸像，安托万·夸瑟沃克斯作，伦敦华莱士藏品



图14 温克尔曼，绘画，门斯作，克拉科夫，卢博米尔斯基藏品

维也纳的学院繁荣兴旺，柏林的学院穷困潦倒，强烈的对比令人悲哀。佩内1732年的申请未能奏效，他虽立即被任命为院长，但不知何故未曾到任。老院长依然在职，独臂支撑着教学，掏出自己的钱发放少量奖金。宫廷中的法籍艺术家凡·洛［C. A. van Loo］、迪比松［Dubuisson］、弗朗索瓦·加斯帕尔·亚当［François Gaspard Adam］以及巴黎学院会员、铜版画家施密特［Schmidt］都接受了名誉会员的称号，但却敬而远之。腓特烈大帝对此并不在意，他信任他的法国画家和雕刻家，对普鲁士臣属们的艺术能力没有信心。他常说“Mon académie”［“我的学院”］，但他这话指的是他手下雕刻家的工作室，这间工作室最初由弗朗索瓦·加斯帕尔·亚当领导，后来由佛兰德斯人塔泽尔特［Tassaert］主持，他曾是鲁比亚克［Roubilliac］的学徒，法国皇家美术学院的教师。国王的不重视并非是影响柏林学院的唯一倒霉事。1743年皇家马厩遭火灾被毁，学院的家当大部付之一炬。直到1786年两所皇家学院的新校舍竣工之前，它仍然没有一个合适的居所。教学是在新院长的私人寓所内进行的，他叫布莱兹·勒叙厄［Blaise Le Sueur］，一个孱弱的人。他，加上一位基础素描教师以及一位数学教授，就是全部师资了。人体写生课不再开了，年度经费下降至200银币。此时，甚至连市议会也试图要声张行会的权利，并重新确定了市政当局对学院会员的管辖权。这是国王所不能容忍的；但肯定不是由于学院本身的原因，学院对他来说仍然是一个“素描班……称它为Seminarium publicum［公开研讨班］更为合适”。他想要保护的正是他的艺术家。直到1770年他才表现出对美术学院的兴趣，而那时学院的恢复仍属于下一章讨论的范围。[1]

123

所以，事实是巴黎皇家美术学院体系只是在德国若干个首府之一扎下了根。它已经赢得了不少赞誉，学院这个词依然与随意性的私人教学联系在一起，用巴黎体系来取代它只是一种初步的尝试而已。

124

在**英格兰**情况也恰好一样。查理一世的密涅瓦博物馆［Museum Minervae］

1　参见，米勒，前引书，第125、129页。

与巴尔萨泽·热尔比耶［Balthasar Gerbier］的学院均不能称为美术学院（参见原书第16页）。建立这样一个机构的最初计划似乎是桑希尔［Thornhill］提出的。在1720年之前，英国似乎没有人考虑过艺术家的学院组织以及他们的训练问题，除非你准备认可桑德比［Sandby］提出的存在着一份计划周密的教学计划的权威观点。他认为这份计划是由伊夫林［John Evelyn］发表的。你可能会说一切都表明伊夫林最有可能是这一项目的组织者。他对艺术深感兴趣，并以推动社会进步为荣。在勒布伦的皇家美院建立之际，他曾居住在巴黎，然而，尽管桑德比充分说明了伊夫林的计划，并将这计划印在他的《雕刻》［*Sculptura*］一书中，但无论在《雕刻》中还是在伊夫林的其他书中我还是找不到这份计划。有两位学者好意地向我证实了这一点，他们是贝尔先生［Mr C. F. Bell］和杰弗里·凯恩斯先生［Mr Geoffrey Keynes］，他们对伊夫林的著作做过专门研究。

所以，英国美术学院的历史也还是肇始于私人性的工作室学院，其中最早的一家由戈弗雷·克内勒爵士［Sir Godfrey Kneller］开办于女王大街［Great Queen Street］上，第一次聚会在克内勒的寓所中举行，日期为1711年的圣路加节。出席会议的有拉德克利夫事务所［Radeliffe Camera］的建筑师吉布斯［Gibbs］，其著作广为引用的英国艺术编年史家弗图［Vertue］，宫廷画家迈克尔·达尔［Michael Dahl］，剧作家、舞台监督、艺术经纪人麦克斯威尼［McSwiney］。会议选举了一位董事长，12名董事。在这些姓名当中，我们发现有桑希尔、拉盖尔［Laguerre］、理查森［Richardson］、尼古拉斯·多里尼［Nicolas Dorigny］、弗朗西斯·伯德［Francis Bird］。在学院会员即捐款人当中，最初几年有达尔、拉龙［Laroon］、佩莱格里尼［Pellegrini］、丹德里奇［Dandridge］以及理查德·斯蒂尔爵士［Sir Richard Steele］。想必荷加斯［Hogarth］对此学院从心底感到厌恶，他曾将它描述为是一桩由“某些一流绅士画家”所发起的事业，“他们以自己的形式来模仿法国的美术学院”，尽管他承认，他们这样做时“有条不紊，郑

125

重其事”。克内勒死于1723年，之后不久桑希尔（自1716年开始成为这所早期学院的董事）就在位于考文特花园的圣詹姆斯大街上开了一家替代性的学校。这是在1724年。他的计划开始时雄心勃勃，并曾试图调起钱塞勒勋爵［Lord Chancellor］、哈利法克斯勋爵［Lord Halifax］对建立一所真正的皇家美术学院的胃口，它或许会“在皇家马厩的楼上”建立起来。但在他并没有取得成功。桑希尔的学院依然规模很小，不被人所看重，似乎它并不是伦敦私立美术学院中最有名的。在圣马丁街［St Martin's Lane］上有一家美术学院开办于1720年，由路易斯·查伦［Louis Charron］和范登班克［Vandenbank］领导，1720年肯特［Kent］、荷加斯和海默尔［Highmore］曾是它的会员。弗图在他的一本笔记中为该学院起草了若干条规章，但这些草案是否被提出来，是否被通过，却不得而知。1722年这家学院曾受到威尔士亲王的邀请。人体素描写生课安排在从10月份到春季每周的周二、周三、周四、周五，每年学费为2几尼［guineas］，可使用女性模特。另一家私人学校于1735年开办于索尔兹伯里宫［Salisbury Court］，还有一家似乎开办于格雷洪德宫［Greyhound Court］，第四家由里士满公爵［Duke of Richmond］于1758年开办于他的私人石膏像收藏馆，位于怀特霍尔的春之园［Spring Gardens］。该校最初由奇普里亚尼［Cipriani］与约瑟夫·威尔顿［Joseph Wilton］执教，后来由所谓的联合协会［Incorporated Society］接管，我们将在下一章中进一步讨论。

桑希尔于1734年去世之后，他的女婿荷加斯在圣马丁街彼得宫［Peter Court］另起炉灶从头开始。他拒绝人们将他看作是这所新学院的董事长，其教学设施是荷加斯从桑希尔家中搬来的。该校也没有董事，每个人都享有同等的权利。很快它被称作圣马丁街美术学院［St Martin's Lane Academy］，在1750年之后成为需要画模特的艺术家的主要训练基地。我们知道，雷诺兹［Reynolds］从1755年以后在那里画画；鲁比亚克、海曼［Hayman］、本杰明·韦斯特［Benjamin West］也是如此。这个学院的唯一目的就是画人体写

126

生。我们必须将它再一次与皇家美术学院开办前的历史联系起来考察。[1]

在英国有一个问题完全不存在，即行会与艺术的关系问题。由于种种我们在此不予讨论的原因，手工艺行会的统治地位在英国的发展情况与大陆相当不同，以至于这种问题几乎不可能出现。但英国的艺术家比大陆同行享有更多的自由，他们追求学院地位的时机尚未成熟。只要宫廷与贵族不得不从国外延聘他们需要的艺术家，推动建立中央艺术家代表性团体的契机就没有到来。如果缺少公认的本地画家与雕刻家果真是英国直到雷诺兹时代都未有皇家美术学院的原因之一，那就值得考察一下**尼德兰**地区的情况。在17世纪，有许多伟大的、杰出的画家在那里工作。

从**安特卫普**开始是合适的，该城是西班牙及天主教南部诸省的统治中心。由画家、雕刻家、金匠、玻璃画和刺绣工组成的圣路加行会［Guild of St Luke］在14世纪就已存在了。从1453年往后的会员注册文件保留了下来，表明行会在1530年之后有了可观的发展，这与地方画派的发展相一致。早在1480年行会就作出了最初的尝试，凌驾于其他手工艺与行业之上，实行自由艺术［Artes Liberales］的计划。它已与修辞家协会［Chambers of Rhetoricians］之一的维奥利埃尔协会［Violieere］合并。这些协会具有尼德兰的特色，与意大利早期各种学院相类似，可能起源于中世纪的神秘剧组织。他们主要关心的是露天赛会、演剧和游行活动，因为在这些活动中装饰是最重要的，所以与艺术家行会的联系就很容易建立起来。在实施合并中，所用的词语Pictura［画］与Poësis［诗］同时并举，这表明了行会十分明确他们采取的步骤意味着什么。这个行会尽管比大多数别的城市行会更具有“艺术意识”，但直到鲁本斯去世后很久情况才有所改变。凡·戴克［Van Dyck］

127

1 参见桑德比，《皇家美术学院的历史》［*History of the Royal Academy of Arts*］，第1卷，伦敦，1862年；惠特利［W. T. Whitley］，《英国艺术家与他们的朋友们，1700—1799》［*Artists and their Friends in England, 1700-1799*］，伦敦，1928年，以及《弗图笔记》［*Vertue's Notebooks*］，沃波尔协会［Walpole Society］编，第20卷，1931—1932年，第126页，第22卷，1934年，第7、11、76、82、123、127页。

与约尔丹斯［Jordaens］，布劳沃［Brouwer］与泰尼耶［Teniers］，斯奈德斯［Snyders］与法伊特［Fyt］，都是它的会员。似乎没有人对这种情况提出异议，因为行会聪明地回避了对宫廷特权的攻击。作为一名宫廷画家，鲁本斯获得了游离于行会之外的特权，他的学徒也不必去注册。这显得十分现代，但就我们所知，在安特卫普的豪华宫殿中，鲁本斯的学徒和合伙人在他的监督下干活，其情形恰如中世纪。学徒按照师傅的草图作画，师傅加以润色后作为自己的作品卖出去。根本不存在学院式教学法的问题。一般而言情况是这样的：一位艺术家可以凭借他与宫廷的联系——在鲁本斯这里就是与西班牙国王的联系，在凡·戴克那里就是与英国国王的联系——而感受到完全的自由，像一个贵族那样生活。他实际上被授予一个头衔，但不会超出法国及勃艮第的宫廷侍从和提香享有的待遇。

在安特卫普，鲁本斯去世二十多年后才出现了美术学院的机构，那时他的学生们也已步入老年。发起人是泰尼耶，人人都知道他的画大多是小型风俗画，这一事实便足以表明，你不能指望他们真正去仿效法国–意大利的典范。但授权建立美术学院的文件还是明确提到一所“Académie...semblable à celles de Rome et de Paris”［“学院……类似于罗马与巴黎的学院”］。其实，安特卫普的这家学院是一个社会团体，完全不同于法国皇家美院。在巴黎，教学方案是作为对行会的反击而展开的，而在安特卫普它发自行会本身，并要成为行会的一个组成部分。新增添的内容只有人体写生，所以它仅仅是由官方认可的对业已存在的习惯做法的一种延续。这家行会各部门的头儿要摆模特，由此而得到微薄的薪金。该学院于1665年开张，但似乎并未延续到18世纪。1741年一些艺术家想振兴学院，试图接管学院的管理与教学而不要薪金。但直至1749年，在政府的鼓励下该学院才有了起色，它的宗旨是与行会分道扬镳。只有在这时，那些老辩词，例如在安特卫普，艺术在工匠之中“奴颜婢膝”而与“美术毫不沾边”，才派上了用场。行会反应强烈是不足为怪的。然而，到了18世纪中叶，行会的时代已经逝去。1750年这所学院被重组为“安特卫普皇家美术学院”［Royal Academy in Antwerp］。这就再一次

128

将我们带到必须在下一章开始叙述的那个年代。[1]

129 就安特卫普在1650年至1750年间的情况来看，不能指望在这些佛兰德斯小城市有什么美术学院的繁荣。迄今为止不可能追溯到1711年之前的任何进展，尽管在1684年有人在**马林**［Malines］曾尝试过建立一所美术学院。1711年，一家壁毯织工、画家和雕刻家的素描学校在**布鲁塞尔**的市政厅开张了。1737年和1742年的规章保存了下来，到1763年需要对它进行重组。在**布鲁日**于1717年开办了一家“美术学院”［Académie de Dessin］，但很快便停顿了，在1732年和1739年有一些私人性质的学校取代了它。1775年它并入皇家美术学院。到了1750年之后，根特、图尔奈［Tournai］、库特赖［Courtrai］等其

1 **安特卫普**：关于早期的情况，参考斯特雷伦［J. B. van der Straelen］的《安特卫普城内著名的圣路加艺术行会年鉴》［*Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint Lucas binnen de Stad Antwerpen*］（安特卫普，1855年）就足够了。关于圣路加行会的发展情况，参见龙包茨［Ph. Rombouts］和勒里乌斯［Th. von Lérius］的《安特卫普圣路加行会注册记录及其他历史档案》［*Les Liggeren et autres Archives Historiques*］，安特卫普，1864—1872年。1510年之前行会中的师傅一度不超过26名；1561年达到了53名。关于修辞家协会以及尼德兰文学史，可参考：约恩克布卢特［Jonckbloet］或卡尔夫［Kalff］的著作，尤其参见德伊瑟［P. van Duyse］的《皇家佛兰德斯学院出版物》［*Uitgaben der Kon. Vlaamsche Academie*］，第5系列，第7卷，1900—1902年。关于鲁本斯，参见鲁斯［M. Rooses］著名的传记。在德文版中（斯图加特和柏林，1904年）涉及这一问题的有第208页、315页以下、399页以下。鲁本斯拥有佛兰德斯、西班牙和英国的贵族头衔。凡·戴克于1632年在伦敦被封为骑士。他娶了一个贵族出身的妻子，拥有了四驾马车、脚夫、乐手、歌手和小丑（参见贝洛里，《名人传》，“意大利优秀作家文库”［Collezione di ottimi scrittori italiani］版，巴黎，1821年，第1卷，第269页）。要验证安特卫普美术学院的年代，可查看凡·登·斯特雷伦，前引书，第117页（成立）；第136、157页（人体写生：顺便提一下，这是在交易所的楼上开办的，冬季上午6时—8时，夏季上午5时—8时）；第237、239、240、252页（1741年的尝试）；第244页，第187页以下，189页以下，第248页以下（重组，以及1749—1750年的争论）。泰尼耶的学院是安特卫普最早的美术学院。巴斯［E. Baes］强说有一位叫富尔芒泰尔［Formantel］的律师在1510年以学院的名义建立了一所艺术学校，这完全歪曲了事实（《圣路加行会制度下的佛兰德斯绘画与绘画教学》［“La Peinture Flamande et son Enseignement sous le Régime des Confréries de St Luc”］，载《皇家备忘录……由比利时皇家科学、文学与美术学院出版》［*Mém. couronnée...p. l'Ac. R. des Sciences, des Lettres et des Beaux Arts de Belgique*］，第44卷，1882年）。巴斯的说法基于埃特邦［J. C. E. Ertbon）的观点（《关于圣路加行会的历史笔记》［*Geschiedkundige Aanteekeningen aengaende de Sinte Lucas Gilde*］，安特卫普，1822年，第15页以下）。然而，那段话是这么说的（根据安特卫普市法院法官德鲁切博士［Dr Denucé］好意提供给我的材料）：“Joris de Foormantel, voorspraeker, stelde dit jaer de derde rederyk-kamer, gezegd van den Olyftak, in; het is eggentlyk van dien tyd, dat den vorsprung van de Academie...begint.”［约里斯·德·富尔芒泰尔主席今年主持了第三届诗文雅聚，他在橄榄枝会所发表演讲；美术学院开始进步恰逢其时。］



图15 海牙美术学院的人体素描写生课，约1750年，阿尔特·肖曼作。海牙皇家档案馆藏

他比利时城市也相继开办了美术学院。[1]

浏览一下**荷兰**在1750年之前的美术学院或公共艺术学校并不需要很多篇幅。情况正如佛兰德斯地区一样，在17世纪的荷兰，公认的艺术家社会组织依然是行会。尽管如此，绘画的地位比其他手工艺要高，使得行会在行使管辖权时较为温和，这些情况也都与佛兰德斯一样。第一所美术学院并非是在17世纪荷兰的艺术与社会生活中心阿姆斯特丹创办的，而要归功于一群海牙画家的努力，那里是荷兰都统［Stadholders］的驻地。1655年，48名艺术家申请撤销圣路加行会，他们在这行会中与木雕匠刺绣工以及下层画家为伍。一年后他们获准建立自己的“confrérie”［“协会”］，正如意大利的情形，这是 130 迈向完全自由的第一步。安内曼［Adrian Hanneman］是这新协会的第一任会长，莱雷塞［Lairesse］和霍赫斯特拉滕［Hoogstraeten］是其中最早的会员。雕刻师也可入会。这家协会叫作Pictura［画会］，其规章与中世纪行会一模一样，禁止一切外来艺术家到海牙来开业，除非他付费给协会。除了在集市等期间之外，只有协会会员有权出售图画。协会用房被分配在一幢公共建筑中，大礼堂天花板上由多戴恩斯［Doudijns］画的天顶画表现了雅典娜将染工逐出神殿的场景。直到1682年才引入了人体写生，其动议是由多戴恩斯、许特［Van der Schuet］、米滕斯［Mytens］、特尔威斯滕和杜瓦尔［R. Duval］提出的。似乎没有任何证据表明该学院曾为学生开设过什么课程，好像只是会员们晚间聚在一起，图的是共同画模特之便（图15）。到1779年才有了变化，进行了改革，其实等于是重建。在荷兰18世纪中叶的其他素描学校中，我们只知道两家，一家在乌得勒支，1696年开办，另一家在阿姆斯特丹，1718年

1 参见潘沙尔［A. Pinchart］，《比利时各美术学院与设计学校的历史与颁奖研究》［“Recherches sur l'histoire et les médailles des Académies et des Écoles de Dessin...en Belgique”］，载于《比利时钱币学杂志》［*Revue de la Numismatique Belge*］，第4卷，1848年，另参见卡斯蒂尔［D. van de Casteele］，《布鲁日圣路加行会未刊文件，竞赛协会》［*Documents inédits concernants la Ghilde de S. Luc de Bruges, Société d'Émulation*］，布鲁塞尔，1867年。关于马林，参见利伯图斯［Br. Libertus M.］，《卢卡斯·费代贝》［*Lucas Faydherbe*］，安特卫普，1938年，第42、53页。

开办。[1]

131

尼德兰地区艺术学校的名录表明，没有一家是在荷兰与佛兰德斯绘画开始走下坡之前兴办的。原因何在？为什么在巴黎，学院的建立与蓬勃发展是与法国艺术的最经典时刻相一致的？而在尼德兰地区，为什么在绘画取得最高成就的年代却没有公共艺术机构建立起来？难道真的没有这种需要？倘若如此，那为什么有一大批市立的或皇家艺术学校于1650年之后成立？为了寻求令人满意的答案，有必要考察一下法国与尼德兰在艺术的社会地位及社会

---

1 **海牙**：参见古尔［J. van Gool］，《新剧场》［*De Nieuwe Schouburgh...*］，第2卷，海牙，1751年，第505页以下；格兰［J. Gram］，《绘画兄弟会和它的美术学院，1682—1882》［*De Schildersconfrerie Pictura en hare Academie...1682–1882*］，鹿特丹，1882年，以及普兰滕哈［J. H. Plantenga］，《海牙美术学院及其在我国艺术界的地位》［*De Academie van's Gravenhage, en haar plaats in de kunst van ons land*］，海牙，1938年。**奈梅亨**［*Nijmegen*］市议会在1640年特别强调了绘画的地位高于大多手工艺，称"schilderen ende conterfeyten naar het leven eene frije kunst, ende in geene plaate eenig Ampt subject"［面向生活的自由艺术的绘画，而且不表现官方的主题］（普尔［W. van de Pool］，《奥布伦荷兰艺术史文献集》［*Obreens Archief voor Nederl. Kunstgeschiedenis*］，第7卷，1888—1890年）。有一个饶有趣味的例子说明了要在**阿姆斯特丹**的画家中开办学院的抱负，即圣路加行会与修辞家协会在1653年圣路加节上的联谊活动。活动主席是约斯特·凡·冯德尔［Joost van Vondel］，其主题是阿波罗与阿佩莱斯的密切关系（参见豪布拉肯［A. Houbraken］，《荷兰画家大剧场》［*Groote Schouburg*］，阿姆斯特丹，1718年，第3卷，第329页以下）。在**乌得勒支**，自1611年便已有一家独立的圣路加行会，它于1644年申请更名。由于绘画艺术的"edelmoedig"［"纯造型的"］特点，所以希望取"Schilers-College"［"画家学院"］为名。1644年修订的章程直到1750年之后很久依然有效。1696年的"Tekenschool"［"绘画学校"］并不成功，早在1717年就不得不进行重建（参见S. 米勒，《乌得勒支档案》［*De Utrechtsche Archieven*］，第1卷，《画家协会》［Schilders Vereenigingen］，乌得勒支，1882年）。我不能对1616至1617年的一份文件中的神秘的话作出说明，根据这段话，一位叫威廉斯［Jacob Willemsz］的画家，好像属于乌得勒支的"德国之家"［Duitsche Huis］，收到了一笔付款"voort gaen mit ander Schilders in de acquedemie"［以便跟美术学院的其他画家继续学画］。使用academy一词的另一个例子必须加以讨论，它与17世纪荷兰艺术相关。巴尔迪努奇称伦勃朗的侄子，艺术经纪人奥伊伦堡［Uylenborgh］的收藏馆为"accademia"［学院］，因为年轻艺术家们被允许在那里临摹图画。顺便说一句，奥伊伦堡那时也出售这些图画。因此，例如像弗林克［Flinck］和奥芬斯［Ovens］有时也住在他家里（参见西克斯［J. Six］，《著名的伊伦堡美术学院》［"La famosa Accademia di Eulenborg"］，载《阿姆斯特丹皇家科学院年鉴》［*Jaarb. d. Kon. Ak. van Wetenschapen te Amst.*］，1925—1926年）。真正意大利式私人学院在阿姆斯特丹开办于1700年左右，开在格罗特［Graat］和莱雷塞的工作室中。此外，莱雷塞还作过关于艺术问题的公开演讲（参见《老荷兰》杂志，第32卷，1914年，第262页。关于格罗特，根据海尔德博士［Dr J. G. van Gelder］好意提供的信息，可参见普尔［M. Pool］，《雕刻间》［*Beeldsnijders Kabinet...*］，1727年；另见豪布拉肯，前引书，第2卷，第203页）。关于阿姆斯特丹市立"School der Teken-Kunst"［"绘画学校"］，参见瓦赫纳尔［J. Wagenaar］，《阿姆斯特丹道里志》［*Beschrijving van Amsterdam*），第8卷，阿姆斯特丹，1765年，第770页以下，以及赫斯奈［J. O. Huslij］，《关于阿姆斯特丹美术学院事务的演讲》［*Redevoering over de Lotgefallen van de Ak. der Teekenk. te Amst.*］，阿姆斯特丹，1768年。

目标方面存在的根本不同之处。

在这一考察当中，**佛兰德斯**比荷兰更容易一些。在鲁本斯时代，安特卫普的情况几乎与威尼斯、热那亚、那不勒斯或奥格斯堡一样，富有生命力的中世纪传统依然占据主导地位，它尚未完全脱离那个时代的需要。在这样的社会当中，美术学院以及它所主张的教育及社会方面的一切东西都没有立足之地。尽管行会对在行会生活之外成长起来的艺术家采取了开明与宽容的态度，但如果美术学院在1660年之后建立了起来，原因就在于在黄金时代结束时艺术家处于一种可理解的骚动不安状态，这种解释或许是合理的。在这方面，米开朗琪罗时代结束时佛罗伦萨的形势，即瓦萨里那时的形势，就很适合于用来与鲁本斯去世后安特卫普的形势作一比较。法国艺术繁荣昌盛，132 吸引了越来越多的佛兰德斯人，而且在巴黎，新的美术学院将所有艺术家的努力以一种令人心悦诚服的方式集中起来。无怪乎问题就来了，无论怎样去模仿这所学院，都不可能取得同样辉煌的成就。当然，在这推论当中有一个根本的错误，因为模仿的仅是写生学校而非作为整体的学院。而且，采纳学院的体制而不同时建立路易十四政府所代表的整个政治与社会实体，无论如何是毫无意义的。这也解释了**荷兰**的问题。但是，17世纪法国艺术与荷兰艺术之间，法国艺术家与荷兰艺术家之间的对比，比安特卫普与巴黎之间的对比要深刻地多。而且，这种对比对理解迄今为止的社会艺术史来说是如此紧要，必须在此详加评述。

首先，伦勃朗生活于其中的政治结构完全不同于支配着勒布伦的政治结构。一方面是专制主义王国，另一方面是资产阶级共和国。这就意味着，一方面，艺术保护人是国王、宫廷、贵族和公务员，另一方面，保护人是商人。同样，对艺术的需求也不一样。在**法国**，潜在的顾客数量不是很大，但他们大多控制着相当大的财产，其来源主要是地租。把钱大量花在奢侈品与陈设上被认为是一种社会义务，重商主义者证明这在经济上也是合理的。此外，贵族是在封闭性的习俗圈子中内长大成人的，受到既定趣味的熏陶，会有不少订件，但这些订件也只满足了范围狭窄的需求。一位艺术家如果不能

飞快地实施大型装潢工程，使艺术含义与形式品位迎合这个群体中的成员，就不可能胜任地服务于这样一种群体。

在**荷兰**这个不大的国家中，艺术家可以依赖范围相对更广得多的主顾。但这些主顾在艺术事务方面的传统不甚发达，他们的判断力与趣味没有得到 133 过很好的训练，一般来说财力较小，这些都抵消了顾客人数众多的优势。即便是一个十分富有的商人，一般也不会像生活在路易十四或路易十五宫廷中的封建领主那样，大把大把地花他的辛苦钱。这就意味着，在荷兰对艺术的需求比在法国要广泛，不过都是不太昂贵的单件作品，而且并非总是文化品位特别高的作品。因此，宏伟风格［grand style］虽在荷兰可能会得到发展，但十分有限，只有在都统本人或有权势的市议会的官方代表下订单时，这种风格才可能得到发展。[1] 此外，由于加尔文教厌恶祭坛画和所有教堂装饰，荷兰画派只能限于画私人住宅用的小幅图画。

对社会生活、特殊宗教信仰与艺术之间的关系作出解释，其意图并非是要暗示其间存在着因果联系。强调这一点并非一定必要，但在当今条件下或许是可取的。社会体制并不是导致宗教或艺术的原因；在此例中主要是民族性格中相对稳定的因素造就了资产阶级共和国，造就了加尔文教派和艺术中的此种风格。然而，由于本书所讨论的并不是一般的“精神史”［“Geistesgeschichte”］问题，而是专业史问题，必须将社会与经济的观点置于整个图景的中心。所以我们现在必须从法国与荷兰这两个国家中艺术家主顾的对立结构问题，转向艺术家本身的社会地位问题。

在**法国**路易十四和路易十五时代，艺术家对于统治阶级来说是一种社会 134 必需品，正如在皇家壁毯织造厂中的织工以及帝国家具制造厂［Manufacture

1　值得指出的是，对荷兰这种官方的、政府的绘画风格的最重要研究全部都是最近15年间做出的，这与此处所主张的官方艺术与学院趣味之间具有天然关系的观点有关，也与将这一规则运用于欧洲战后的发展有关：施奈德［H. Schneider］，载《老荷兰》杂志，第33卷，1915年，《普鲁士艺术收藏年鉴》［*Jb. d. preuss. Kunstsamml.*］，第47卷，1926年；包赫［K. Bauch］，《J. A. 巴克尔》［*J. A. Backer*］，柏林，1926年；胡迪希［F. W. Hudig］，《弗雷德里克·亨德里克及其时代的艺术》［*Frederik Hendrik en de Kunst van zijn tijd*］，1928年在阿姆斯特丹大学就职典礼上发表的演讲。

des Meubles de la Couronne］中木工同样是不可缺少的，其实这也与中世纪一样。只要他遵照保护人的要求行事，他们是十分乐于帮助他的。但是个别保护人所提供的帮助是极其有限的。贵族的上面是狭窄的宫廷圈子，宫廷的上面是国王，所以对艺术的有效推动力也只能来自于国王与宫廷（包括最高级别的公务员）。因此，承认了艺术家是必需的，其实就等于将他们牢牢地束缚于那个组织体系之中。这种组织体系拥有一种迄今为止仍是无可比拟的完备性，它统治着路易十四的国家。这样做的办法是向合适的艺术家颁发国王画师与雕刻师头衔，并利用这种头衔在一个巴洛克国家中所能产生的一切社会影响。但在获得这种吃香的荣耀时，艺术家们必须放弃自己的自由，不仅仅是放弃外部的自由，尽管他们那时正试图建立摆脱行会束缚的自由，而且要放弃内在的自由，这就意味着放弃艺术表现的自由。

在这方面，荷兰艺术家的处境要好得多。他在本质上是自由的，因为假设年税金已交讫，行会就不会去干涉他的社会生活，也无人有权或有意识去干涉他的风格。所以他可以画想画的东西，只要他乐意。情况似乎是，画家根本不存在等顾客上门订一幅客厅图画的问题。绘画在艺术家的工作室中画出来时，还不知道谁来买它，它会上哪儿去。艺术交易繁荣起来，生产者与顾客之间的联系被切断。在这种情形下，对画家来说有两种选择：他可以打定主意为市场作画，也可以在没有保护人的情况下，完全将顾客抛到脑后，将他的艺术看作是与他的天才及良心的一种纯粹神交。第一种态度导致了荷兰17世纪绘画的典型特征，即专业画师的形成。如果有一位画家在画农民场景方面十分成功，从此往后他就会专画农民场景。如果他的月光风景画有市场需求，他就会专注此道别无旁骛，因为仅靠此法他便能确保一个相当稳定的市场。

然而，这种荷兰式的自由亦有较为危险的一面。有保护人订画，生产与消费之间的天然平衡就有了保证；而针对开放性市场的竞争性生产是在不清楚对方购买力与购买意愿的情况下进行的。在艺术史上，你第一次面对着艺术家过剩的现象。只要行会把持着进入交易的门户，只要进步是

135

由行会中的单个艺术家取得的，这种情况就不会发生。现在下层画家兴起了，画家（例如领月薪的画家）必须向艺术代理商提供许多绘画原作或复制品，所以甚至有名气的艺术家也乐于在绘画之外另有一份工作。贾恩·斯泰恩［Jan Steen］和阿尔特·凡·德·内尔［Aert van der Neer］是客栈老板，凡·霍延［van Goyen］经营有利可图但也有风险的郁金香生意，凡·德·卡佩勒［Van de Cappelle］拥有一家染坊，菲利普斯·科宁克［Philips Koninck］购买了运河航运的经营权，霍贝玛［Hobbema］购买了酿酒的特权。[1]这个制度不可能是令人满意的，否则像霍贝玛这样伟大的艺术家怎么会在30岁左右就准备完全放弃绘画？在已知他的作品中，只有相当少的一部分是他从另起炉灶到去世的49年间创作的。他后期所作的优美至极的《米德哈尼斯林荫道》［Avenue of Middelharnis］排除了这种解释：放弃绘画是他本人害怕自己在艺术上力不从心。

136

艺术经纪人客户鉴赏力低下，增加了潜在的危险性。前面曾提到，这些荷兰商人极少具有经过训练的欣赏品味，尽管他们往往抱有真正的收藏热情，否则艺术经纪人与其他经纪人就不会囤积起数目如此惊人的图画。有记录表明，鹿特丹有一名画家兼艺术经纪人留下了200幅画；有一位成衣店的老板死时拥有1500幅画。为了满足这类业余爱好者的趣味，画家必须做出调整以顺应他们的理解力。一位艺术家越是严谨，他的作品就越不可能适应这乱成一团的市场。在罗马天主教的国度，想表达深刻情感的艺术家会将自己的天才寄寓于祭坛画中，这在荷兰是行不通的。若伦勃朗受内心驱使在绘画中表现福音书中的哲理，但这类作品没有稳定的市场需求，那他就必须等待有眼光的保护人看到这幅画并买下它。在法国这种情形尚可容忍，因为在那里民族的天才永远胜过个人，而在日耳曼国家必定会以悲剧而告终。伦勃朗这位荷兰有史以来最伟大的天才就是它的牺牲者。只要他的艺术对富有的阿

1 关于荷兰艺术的社会条件，参见弗勒尔克，《尼德兰艺术与文化史研究》［*Studien zur Niederländischen Kunst-und Kulturgeschichte*］，慕尼黑与莱比锡，1905年；马丁［K. Martin］，《柏林顿杂志》，第7、8、10、11卷，1905—1907年，以及马丁，《艺术科学月刊》，第1卷，第2部分，1908年。就荷兰绘画的资料方面，我也曾幸运地得到了格尔松博士［Dr H. Gerson］的帮助。弗勒尔克的书中引用了波切利斯［J. Porcellis］的个案。波切利斯与一位酒商达成一项协议，他必须每周为购买两幅画支付15金币。

姆斯特丹布尔乔亚来说是可以理解的，他就受到赞扬；当他的精神张力增强了，当他的语言越来越变成隐居者内心深处的沉思，成功便抛弃了他。

如果你是印象派的一名支持者，你会认为这对于他的艺术发展来说是件好事，并乐于见到他处于悲惨的与世隔绝的境地。在伟大的艺术家和布尔乔亚公众之间的冲突中，印象派总会站在艺术家一边，而且今天大多数对艺术保持着鲜活兴趣的人都会赞同他们的说辞。然而不应忘记，在中世纪情况似乎是，大人物无论如何都真正地肩负着伟大的使命。沙特尔的师傅们，兰斯、瑙姆堡的师傅们，乔瓦尼·皮萨诺 [Giovanni Pisano] 以及乔托与杜乔，137 他们并不是流浪汉，也不是古怪乖戾之人。即使在后来，意大利绘画的那些最不妥协的伟大天才们也不是没有保护人，也不是没有足够的活儿干，米开朗琪罗以及丁托雷托和卡拉瓦乔都是如此。所以将伦勃朗的这个案例看作最为急迫的警示是无可非议的，我们今天或许应该说更是无可非议的。莱奥纳尔多和米开朗琪罗已经破除了艺术作为一门手艺与作为一门职业的一体性，并由此将艺术家从到那时一直养育他们的自然土壤上拉扯出来。艺术家成为无根的人，直到在路易十四时代的法国找到了新的纽带将他重新带回到社会体系中来。假如法国的体制行将崩溃，对艺术家会带来怎样的影响？假如1789年之前旧王朝的所有有教养的慷慨的保护人都消失的话，其结果又会怎样？艺术到哪里去寻求支持？

荷兰回答了这些问题。艺术家绝非没有工作，但当他们中的成员——不是经美术学院制订的周密的遴选程序筛选出来的——不合常规地崭露头角时，他们的成功与否就不再由训练有素的爱好者阶层所认可的艺术价值所决定，而是基于中产阶级大众的评判。伟大的天才落到如此穷困潦倒、备受鄙夷的境地。

这些思考对当代而言十分重要，但已超出了眼下所需的篇幅。现在我们便可轻易将这些思考运用于教育领域。在法国与荷兰，艺术家的训练与各自追求的不同目标紧密相关，也与采取的不同路线相关。现业已证明，法国皇家绘画雕刻学院是唯一适合专制主义的教育形式。国王通过强迫所有国王画

师加入美术学院，确保主流风格就是他选来宣传其思想的艺术家们的风格。他授予学院以人体写生的垄断权，使得渴求宏伟风格的年轻艺术家不可能指望到院外去找到合适的教育。因此，将年轻一代置于宫廷艺术家的绝对影响之下，可以传播这种被认可的风格。让学生在一年之内接受12位不同老师的教导，这样学院中任何个人都不可能发挥压倒性的影响。通过阻止任何院外人士出人头地，可有力抑制与学院对着干的人才脱颖而出，实际上将他们减少到几乎为零。这是一个令人赞叹的周密到无懈可击的体系，不过只有在国民性格与其相一致的国度中才能得以发展，成功施行。这种国民性格使法国人在他们的艺术黄金时代创造出如此完善的总体性作品，如沃莱维孔特城堡和凡尔赛宫。这些作品一看便可知，其完整性无懈可击，有如哥特式主教堂。然而在13世纪与17世纪之间，在文艺复兴之前与之后的艺术之间，存在着一种根本性的区别。美术学院的建立极其鲜明地表明了这种区别。在中世纪，作为自然发展之结果的东西，现在成了有意识加以研究并有条不紊努力追求的目标。

138

说到荷兰，寥寥数语便足够了。只要荷兰艺术繁荣兴旺，就不可能成立美术学院，因为这与这个国家的本性相左，也因为只有宽容才能赋予市场以充分的多样性。所以，绝无改革教育体制的必要。尽管这种体制仍是中世纪的，但后来已经大为宽松了。如果一个人走了红，像伦勃朗在17世纪30年代的情形，那他想要多少学徒就会有多少。学徒如此之多，其实就等于一家私人美术学院（图8）。[1]一旦他不再走红，便成了孤家寡人，没有订件，没有学生。

1　桑德拉特曾说（佩尔策［Peltzer］编，前引书，第203页）："他在阿姆斯特丹的家中聚集了几乎数不清的年轻绅士，他们前来求教。"他们每人一年付100金币。可以证实，凑在一起画人体写生是训练的一部分，学徒们以隔墙相互隔开（参见霍夫斯泰德·德·赫罗特［Hofstede de Groot］，《赠与布雷迪乌斯博士的庆典文集》［*Feest-Bundel Dr A. Bredius aangeboden*］，1915年，以及《关于伦勃朗的证书文件》［*Die Urkunden über Rembrandt*］，海牙，1906年，No.186）。然而，桑德拉特不愿承认这就是学院教育。实际上他强烈谴责伦勃朗，因为他敌视"wider die unserer Profession höchst nötigen Academien"［"我们这一行最需要的学院"］。

139 如果现在试图总结一下17世纪的这段社会艺术史带来了什么，我们就必须说，在这段历史的尽头并肩站立着三种类型的艺术家。首先是中世纪意义上的师傅，他们在其作坊中为私人顾客以及教俗当局提供服务。这在意大利、佛兰德斯、英国和德国仍是最常见的类型。其次是美术学院会员，只存在于巴黎。艺术家也经常为个别顾客或公共机构工作，与他们有着直接的交往。这些学院会员的社会地位高于外国同行，但在很大程度上变成了宫廷的仆人，与他们相比较少拥有艺术的自由。第三类是荷兰画家，他们享有完全的自由，在工作室中工作，没有特定的主顾。当启蒙运动与法国大革命摧毁了行会以及中世纪生活方式的最后遗迹之时，这三类人中的第一类人便注定要消亡；另两类人则都是17世纪的产物，代表了社会的根本取向，决定了时至今日艺术家的立场。

第四章

古典的复兴、重商主义与美术学院

140

如果前一章中关于美术学院在17世纪建立与发展情况的记述是正确而全面的话，那么，1720年整个欧洲就有了19家美术学院。不过，其中只有三四家可被看作是真正的美术学院。在巴黎和罗马以及佛罗伦萨和博洛尼亚，美术学院所完成的或努力完成的任务与今天的美术学院是十分相像的。维也纳与德累斯顿以及南锡的美术学院规模都不大，追求着近似的目标。就我们所能了解的情况而言，还有卢卡、佩鲁贾和摩德纳的美术学院。同时代的记载证明，在柏林、纽伦堡、奥格斯堡、都灵、安特卫普、布鲁塞尔和海牙，美术学院几乎都处于荒芜状态。至于布鲁日和乌得勒支的美术学院，根本不可能得到有关18世纪上半叶的资料；不管怎样，这两所学校不太重要。

在1720至1740年开办了六家美术学院，规模大多很小，几乎与它们的名称不相称。在圣彼得堡，彼得大帝于1724年建立了帝国学院［Imperial Academy］，该学院设有一个美术班，但未得到令人满意的发展。[1]在图卢兹1726年开办了一所美术学院，但到1750年后便放任自流了。[2]在爱丁堡，一

1　参见哈塞尔布拉特［Hasselblatt］，前引书，第33页。

2　参见谢内维雷斯，前引书，第31页。

家私人性质的圣路加美术学校［School of St Luke］自1729年开办。[1]在斯德哥尔摩，有人在1735年第一次提到一所绘画与雕刻学院［Picturae et Sculpturae Academia］，与城堡建筑相邻接。[2]1737年在费拉拉创建了绘画、雕刻、建筑学院［Accademia della Pittura, Scoltura, Architettura, detta del Disegno］。[3]1738年哥本哈根建立了一所规模不大的绘画与素描学院［Academy of Painting and Drawing］。[4]尽管你会说在1740年有25家美术学院在开办，但如果想要将academy这一术语限定于这样的机构，即具有佛罗伦萨和罗马最初制定、接下来在巴黎加以完善、后来在18世纪各地所采纳的那种特征，那么，这一数目必须减少到10家或更少。

如果我们现在来看一看1790年美术学院的情况，便可看到足足有100多家美术学院或公立美术学校在各地兴办。以下我们对那些可以追溯的、在若干方面不尽完善的学院作一概览。在主要的皇家（帝国）美术学院中，维也纳美术学院在1770年进行了彻底改造。类似的重组在德累斯顿（1762年）和柏林（1786年）也得以施行。哥本哈根于1754年，斯德哥尔摩于1768年，圣彼得堡于1757年，对美术学院的教学大纲进行了修订。马德里的圣费尔南多学院成立于1752年。此外，大多数德意志小诸侯都在他们的首府开办了素描学校——通常称为academy：杜塞尔多夫（成立于1767年）、美因茨（1757年）、法兰克福（1779年）、哈瑙（1772年）、茨韦布吕肯（1779年）、曼海姆（1752年）、卡尔斯鲁厄（1786年）、厄赫林根（1771年）、斯图加特（1753年成立时是一家私人学院，1762年成为公爵领地的机构）、奥格斯堡（于1779年重组）、慕尼黑（1770年）、拜罗伊特（1756年）、莱比锡（1764年）、哈雷（约1780年）、魏玛（1774年）、爱尔福特（1772年之后成立）、哥达（1787年之前成立）、卡塞尔（1777年）。

1　参见麦凯［Mackay］，前引书。

2　参见洛斯特鲁姆［Looström］，前引书。

3　参见科迪斯·福斯蒂尼［Codice Faustini］，前引书。

4　参见梅尔达尔［Meldahl］与约翰逊［Johnson］，前引书。

没有哪个国家像德国这样取得了如此丰硕的成果。但意大利与法国并未落后太远。意大利各学院的年代是：1748年卢卡美术学院颁布了第一个章程；1751年热那亚成立了美术学院；1752年曼图亚成立了特雷西亚学院［Accademia Teresiana］，创建者为画家兼建筑师乔瓦尼·卡迪奥利［Giovanni Cadioli］；1754年本笃十四世的卡皮托利学院［Accademia Capitolina］成立，这意味着将公共人体写生班引入了老式的圣路加美术学院；1755年那不勒斯皇家美术学院建立；1756年威尼斯成立了美术学院（共和国的一个事业单位）；1757年帕尔马大公创办了美术学院；1763年维罗纳成立了奇尼亚罗利美术学院［Accademia Cignaroli］（这是一家私人机构）；1769年卡拉拉成立了一所雕刻与建筑特别学校；1776年米兰成立了帝国美术学院［Imperial Academy］；1778年都灵美术学院重组；1784年佛罗伦萨美术学院重组；1786年摩德纳美术学院重组。

142

意大利各地的美术学院各具特色，百花齐放，而在**法国**则依然是组织严密，一统天下。所有美术学校即便开始时是私人创办的，或是市立事业单位，均被中央政府收编，当作各省分校来办。正如上文提到的，这种将各地学校构成一个巨大网络的观念，可以追溯到柯尔贝尔，尽管在17世纪实际上只有一所分院开办起来（参见原书第102页）。不过现在下列分校建起来了：蒙彼利埃，1738年（政府收编于1771年）；鲁昂，1741年；兰斯，1748年（政府收编于1752年）；博韦，1750年；图卢兹，1750年；马赛，1752年；里尔，1755年；里昂，1757年；南特，1757年；勒芒，1757年；亚眠，1758年；图尔，1760年（1781年）；格勒诺布尔，1762年；艾克斯，1765年；圣奥梅尔，1767年；第戎，1767年；阿拉斯，1770年；杜埃，1770年；普瓦捷，1771年；特鲁瓦，1773年；贝桑松，1773年；巴约讷，1779年；沙泰勒罗，1782年；朗格勒，1782年；马孔，1783年；圣康坦，1783年；瓦朗谢讷，1783年；土伦，1786年；奥尔良，1786年。[1]

1　参见《议事录》，洛甘［J. Locquin］，《1747—1785年法国绘画史》［*La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*］，巴黎，1912年，第112页以下；库拉若［L. Courajod］，《18世纪美术学院的历史》［*Histoire de l'École des Beaux Arts au XVIIIe siècle*］，巴黎，1874年，第lx页以下。

集权主义也使得**西班牙**建立了新的美术学院。巴伦西亚（1753年）、巴塞罗那（1775年）、萨拉戈萨（1778年）、巴利亚多利德（1779年）以及加的斯（1789年）等地的美术学院全都是以马德里中央美术学院为模型设立的。另一方面，在**不列颠**，官办的美术学院则不太重要。伦敦皇家美术学院开办于1768年，将在后面论述，尽管它独具特色，但只是个私人机构。在**英格兰**，非政府资助的美术学校一直存在到19世纪下半叶。在**苏格兰**，格拉斯哥的福利斯学院［Foulis Academy］（1753年）是一家私人学院，而爱丁堡的信托美术学院［Trustees' Academy］（1760年），其基金是由官方组织提供的，即制造局［Board of Manufactures］。都柏林协会［Dublin Society］的美术学校仍是私立的。在**尼德兰**，大多新成立的美术学校是市立的。还可列举如下学院：重组的有安特卫普，1750—1755年；阿姆斯特丹，1758年；布鲁塞尔，1763年；海牙，1778—1780年。建立素描学校的有：鹿特丹，1773年；米德尔堡，1778年；根特，1748年（起初是家私人学校，自1771年开始成为皇家美术学院）；图尔奈，1756年；库特赖，1760年；马林，1761年；奥德拉尔德，1773年；阿特，1773年；列日，1773年；伊鲁尔，1778年；蒙斯，1781年。在**瑞士**，日内瓦在1751年就拥有了最早的素描学校。苏黎世在1773年也成立了一个类似机构。

143

美洲的开端并不比欧洲迟。1785年，新西班牙圣卡洛斯皇家学院［Real Academia de S. Carlos de Nueva España］在墨西哥城开张。1791年一所私人美术学校在费城开办，它在1805年成为官办的美术学院。

这一概览就此结束。这或许是冗长单调的，但却是必要的，给人以一种鲜活的印象，说明在18世纪下半叶新的美术学院在各地如雨后春笋般出现了。一定存在着一些强大的推动力，无论是精神动力还是物质动力在起作用，引发了这突如其来的发展。在我们的上下文中有一项特别重要的任务，就是要弄清这些力量，因为如果对其性质没有清晰的了解，就不可能理解不仅支配着18世纪，也支配着19世纪乃至20世纪初叶艺术教育的观念。18世纪在艺术领域发生的最突出的变化无疑是从洛可可向新古典风格的转变，这一

变化众所周知，不必在此赘述。有一批书籍出版于1745至1775年，其出版年代足以使人想象到这种变化：1738年开始了对赫库兰尼姆［Herculaneum］进行发掘，1748年开始对庞培的发掘，同年斯图尔特［Stuart］发表了他的《关于出版一部准确描述雅典古物的书籍的计划书》［*Proposals for Publishing an Accurate Description of the Antiquities of Athens*］。1752年，孔德·德·凯吕斯［Comte de Caylus］开始出版《古物集》［*Recueil d' Antiquités*］，1753年伍德［Wood］关于巴尔米拉［Palmyra］的著作出版。1755年温克尔曼写下了他的处女作《关于模仿希腊作品的思考》［*Über die Nachahmung der griechischen Werke*］；同年，为了出版赫库兰尼姆出土的文物，在那不勒斯建立了海格立斯学会［Accademia Ercolanense］。1757年伍德出版了关于巴尔贝克［Balbek］的著作，1758年勒·鲁瓦［Le Roi］的《希腊废墟》［*Ruines de la Gréce*］一书出版。1761年门斯［Mengs］在罗马阿尔巴尼别墅［Villa Albani］绘制了帕尔纳苏斯山［Parnassus］一画，1762年斯图尔特和雷维特［Revett］的《雅典古物》［*Antiquities of Athens*］首卷问世。1763年，罗伯特·亚当［Robert Adam］论斯普利特［Spalato］的著作以及温克尔曼的主要著作《古代美术史》［*Geschichte de Kunst des Altertums*］出版。其他艺术领域的书有拉辛的《拉奥孔》［*Laokoon*］（1766年）以及——不太出名但同样重要的——格鲁克［Gluck］的《阿尔刻提斯》［*Alceste*］（1769年）。在此作中他追求“高贵的单纯”和“正确而结构完善的”设计，诅咒“浮华的装饰”。在他的歌剧中，他指出他已“以清晰性为代价避免了炫耀问题”。[1]在作为《奥尔良女郎》［*Pucelle d' Orléans*］（1739年）作者的伏尔泰与作为卡拉斯［Calas］的辩护者（1763年）的伏尔泰之间，在作为王太子的腓特烈大帝与作为国王的腓特烈大帝之间，在康德的“前批判”著作与《纯粹理性批判》之间，可以看到我们在这里所讨论的更广泛的变化。很容易弄清这些艺术家与思想家的攻击矛头指向何种风格与哲学，但不可能以寥寥数语道明这

144

1　引自纽曼［E. Newman］，《格鲁克》［*Gluck*］，1895年，第238—240页。

场新运动的明确内容。他们全部反对洛可可，如果从广义来理解洛可可这一术语的话。但他们想用什么来取代洛可可？就美术学院突然间的发展而言，强调这普遍变化的一个方面就足够了。至于其他方面，在我们的上下文中要么不相干，要么甚至导致了对我们将要在本章中叙述的教育发展的敌对立场。这些反对美术学院的情况，只是在19世纪才具有更普遍的重要性，将放在下一章讨论。

温克尔曼［Johann Joachim Winckelmann］是新古典主义者中最伟大的天才人物（图14），因此他的著作必定是接下来讨论的中心，而其他同时代的古物学家、理论家和业余爱好者的著作仅予引述，作为佐证。温克尔曼的新眼光原本就建立在本能地厌恶轻浮的洛可可的基础之上，他于1748年第一次面对它时便是如此。[1]同时在英格兰，一种新的不走样的帕拉第奥主义［Palldianism］发展到了顶峰。伯林顿勋爵［Lord Burlington］的书于1730年出版，在接下来的几年内则有更多的帕拉第奥版本相继问世。在意大利，阿尔加罗蒂［Algarotti］也是帕拉第奥的一位伟大赞颂者，称他自己所处时代的建筑风格为“il sepolcro di Cristo in mano de'cani”［“出自拙劣之手的耶稣圣墓”］。[2]在巴黎，洛日耶［Laugier］的《论建筑》［*Essai sur l' Architecture*］（1753年）一书中也包含了许多抨击洛可可人工造作的段落。短短10年之后，对新时尚感兴趣的那些人士就已完全抛弃了洛可可形式，以至于格林［Grimm］在他1763年的一封信中写道：“Tout se fait aujourd'hui à la Grecque.”［“今天一切按照希腊人的方式去做。”］[3]

145

1 顺便说一句，在德累斯顿，他并不是第一个也不是唯一一个抱有这种态度的人。建筑师克鲁布萨西乌斯［Krubsacius］在1747年的一篇文章中强烈谴责了“das Ungereimte des einreissenden Grillen- und Muschelwerkes”［四处蔓延的荒唐的蟋蟀与贝壳状装饰］，（《论古代的真品味》［“Über den wahren Geschmack der Alten”］，载《美的科学与自由艺术新书堂》［*Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste*］，第4卷）。稍后，著名作家、鉴赏家哈格多恩痛骂洛可可的“Collifichet et Coquillages”［“妇人的小饰品与贝壳类的东西”］（参见维斯勒［K. Wiessner］，前引书，第33页）。

2 致格里斯卡瓦洛［Griscavallo］的书信，1758年10月5日。

3 《文艺通信录》［*Corresp. Littér*］，参见第282页。

À la Crecque［按照希腊人的方式］——这就是新的理想。正如前一章所表明的，洛可可质疑古典艺术的永久有效性，而现在则再一次将古代视作唯一遵从的典范，比以往有过之而无不及。温克尔曼的第一本小册子《关于模仿的思考》是一部充满青年朝气与热情之作，他在其中宣称："我们要变得伟大，甚至盖世无双，若有这样的可能，唯一的办法就是模仿古人。"对他来说，"Eine edle Einfalt und eine stille Grösse"［"高贵的单纯与静穆的伟大"］就是希腊之美的本质。[1]对他以及其他新古典主义理想的开创者们来说，以下这一点是理所当然的：美的创造"这一艺术的最高任务与中心"，必须永远是"与人相关的"[2]；艺术家要表明他的要旨，只有专注于人物形象。风景与肖像，静物和风俗，对门斯来说是"assunti bassi"［"低级画题"］，对雷诺兹来说是"低级的有局限性的画题"。[3]"低级的"意味着缺乏有价值的理想；"有局限性的"意味着仅仅满足于自然中个别事物的、非本质的美。因为大自然单凭本身不能达到最高的完美，这是这种理论的本质特征之一。像温克尔曼所谓的"自然的仿样者"，或霍勒斯·沃波尔［Horace Walpole］所谓的"自然之最丑陋粗糙的苦力仿样者"，必定是价值低微的艺术家。"仅仅是自然的

146

1　就在温克尔曼之前，有两个人说过类似的话，一位是哲学家，一位是画家，他们都在距温克尔曼住的德累斯顿很近的莱比锡从事教学。约翰·弗雷德里克·克里斯特［Johann Friedrich Christ］在他的演讲中赞扬了希腊、罗马雕刻中的自然、高贵与单纯的理想（参见韦措尔特的《德意志美术史家》（第1卷，莱比锡，1921年）；亚当·厄泽尔，如他后来的学生歌德所言，总是追求着在绘画艺术中的"Einfalt und Stille"［"单纯与静穆"］，已知温克尔曼早年曾受到过厄泽尔很大影响。这在雷诺兹的第三篇演讲中（马隆［Malone］编，第1卷，第2版，1789年，第67页）也就是"自然的真正单纯性"，只有通过"将古人当作先生来求教"方可获得。

2　尤斯蒂，《温克尔曼：生平、作品以及他的同时代人》［*Winckelmann, sein Leben, seine Werke und siene Zeitgenossen*］，第3卷，第2版，第148页。歌德进一步说（《圣殿大门杂志绪言》［*Einleitung in die Propyläen*］，1798年，魏玛版，第47卷，第12页）："Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst."［"人是造型艺术的最高的、最根本的对象。"］

3　克里斯托弗尔［U. Christoffel］，《门斯的文学遗产》［*Der schriftliche Nachlass des A. R. Mengs*］，巴塞尔，1918年，第53页；雷诺兹，前引书，第1卷，第72页。温克尔曼曾提起过"无用而空洞的风景"（尤斯蒂，前引书，第3卷，第241页），拉辛曾用"Kotmaler"［"泥淖画家"］一词称所有爱画"理发铺、肮脏作坊、驴子与卷心菜"的画家（引文出自兰茨贝格［F. Landsberger］，《歌德时代的艺术》［*Die Kunst der Goethezeit*］，莱比锡，1932年，第88页）。

复制者”——引用雷诺兹的话来说——“绝不可能创造出伟大的作品。”[1]

只有选材于自然，并根据最高标准加以修改，才可能创作出一件高级艺术品。巴特［Batteux］在1747年提出忠告，要遵循自然，但要的是“la belle nature”［“美的自然”］。[2]我们如何才知道什么是要遵从的，什么是要避免的？温克尔曼回答道：“在希腊雕像中比在大自然中更容易发现美……模仿希腊雕像使我们变得聪明起来而又不浪费时间。”[3]不用说，这一诀窍依然不只出现于温克尔曼的著述中，在狄德罗以及雷诺兹[4]的著作中也可发现，并可追溯到法国17世纪的理论。

147

除了这些一般法则之外，温克尔曼及其支持者们还给出了若干更为详细的忠告。在上色之前，艺术家对于赋形应胸有成竹，在温克尔曼看来，在一件艺术作品中第一位是轮廓，第二位是轮廓，第三位还是轮廓。门斯说的是“主导所有艺术的赋形智慧”；而且——是十分重要的——他补充道：“对于赋形而言主要是理解轮廓线。”这亦明显来源于温克尔曼，他称之为“艺术家的主要任务”，“宣称要探求轮廓中的高贵的单纯”［“Suchet die edle Einfalt in den Umrissen”］。[5]

因此，这些新运动的倡导者们不推崇色彩艳丽的油画。雷诺兹认为威尼斯画家比罗马、佛罗伦萨和博洛尼亚画派低一等；席勒甚至走得更远，他就

1　关于温克尔曼，参见尤斯蒂，前引书，第1卷，第1版，第388页。关于沃波尔，参见《沃波尔家族的乡间别墅》［*Aedes Walpolianae*］，1747年；引文出自斯蒂格曼［J. Steegmann］，《从乔治一世到乔治四世的趣味规范》［*The Rule of Taste from George I to George IV*］，伦敦，1936年，第101页。关于雷诺兹，参见前引书，第1卷，第52页。

2　《化简到一条原则的美术》［*Les Beaux Arts reduits à un même principe*］，第1部分，第3章。

3　《关于模仿的思考》［*Gedanken über die Nachahmung*］，艾泽伦［Eiselein］编，1825年，第21页。

4　狄德罗：“Il me semble qu'il faudrait étudier l'antique pour apprendre à voir la nature.”［“在我看来，必须研究古代作品以学会观察自然。”］雷诺兹：“只有（仔细研究古人的作品），你才能获取自然的真正单纯性。”其他可参见的理论家有，门斯、达萨拉［D'Azara］编，第1卷，第39、48页；第2卷，第38页以下；以及不为人知的门斯的学生尼古拉斯·吉巴尔［Nicolas Guibal］，他在手稿“Traité sur les Proportions du Corps Humain”［《论人体比例》］之中提出了忠告“combinant la nature avec les belles figures antiques”［“将自然与古代的优美人像结合起来”］（巴恩哈特［R. Bernhardt］，《吉巴尔》［*N. Guibal*］，博士论文，埃朗根［Erlangen］，1922年，附录III，第14页）。

5　**门斯**：达萨拉，前引书，第2卷，第209、243页。**温克尔曼**：尤斯蒂，前引书，第1卷，第1版，第388页，以及第3页，第2版，第221页。

德累斯顿美术馆中的图画说道："好倒是好；只是这些图画不上色就好了……我情不自禁地想，这些色彩没有告诉我真实的东西……纯粹的轮廓会给我一个可信得多的图像。"在这段话中，康德的影响是显而易见的。在席勒思想的发展中康德的影响是至关重要的。对机巧的轻视，对骗人的人工技能采取不信任的态度，就是这种观念的深层根源。这种思想感情使弗拉克斯曼［Flaxman］说赖斯布雷克［Rysbrack］和谢梅克斯［Scheemaekers］"不过是工匠"，使雷诺兹轻蔑地将绘画说成是一种"机械式的行当"。正如上文所述，这种思想情感在从莱奥纳尔多时代开始为提高艺术家社会地位的所有斗争中发挥了重要作用。[1]那么为何要放弃这种观点？门斯于1761年到了西班牙，他正确地评说道："这个国家对于艺术和艺术家的卓越才能没有正确的观念。"在英格兰，皇家美术学院成立之前的情况也差不多。在德国，肖像画家安东·格拉夫［Anton Graff］在1759年不得不为能自由开展艺术活动而与奥格尔堡画家行会进行斗争。在荷兰，1768年汉诺威肖像画家齐泽尼斯［J. G. Ziesenis］被迫向海牙画家公会缴纳外来画家的费用，恰如250年之前丢勒必须向威尼斯的学校缴纳四个金币一样。在瑞士，蒂施拜因于1781年收到从苏黎世画家行会发出的一份特殊证书，凭此证书他获准在这城里画一年画而可以"不理睬这个重要行会完善的既定特权制度"。[2]但法国的情况如何？在那里美术学院会员的情况又如何？他们当然享有崇高的地位，并非被视为只是

148

1　席勒的引文出自克普克［R. Köpke］，《蒂克》［*L. Tieck*］，莱比锡，1885年，第1卷，第250页。康德在他的《判断力批判》（1790年，第1部分，第21页）中说："Die Farben welche den Abriss illuminieren, gehören zum Reiz; den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung beliebt, aber nicht ausdauerungswürdig und schön machen, vielmehr werden sie durch das, was die schöne Form erfordert, mehrenteils gar sehr eingeschränkt und selbst da, wo der Reiz zugelassen wird, durch die schöne Form allein veredelt."［"渲染着轮廓的色彩是属于刺激的；它们固然能使对象本身给感觉以活泼印象，却不能使它值得观照和美。它们往往受美的形式的要求所限制，就是在刺激被容纳的地方，也仅是由于形式而提高它的品格。"］［*此段引文采用了宗白华先生的译文——译者注］弗拉克斯曼：引文出自埃斯代尔［K. A. Esdaile］的《文艺复兴以来英国纪念性雕刻》［*English Monumental Sculpture since the Renaissance*］，伦敦，1927年，第21页。

2　**门斯**：达萨拉，前引书，第2卷，第212页。**格拉夫**：米特尔［R. Muther］，莱比锡，1881年，第12页。**齐泽尼斯**：格兰，《绘画兄弟会》，前引书，第77页。**蒂施拜因**：蒂施拜因，《我的生平》，不伦瑞克，1861年，第211页以下。**丢勒**：致皮克海默［Pirckheimer］的书信，1506年4月2日。

工匠。不过，新古典主义理论反对他们的这种社会地位，其反对的激烈程度如同反对德国或英国肖像画家所处的谦卑地位。我们在这里所遇到的是一种新的而且更重要的论点，其实这是唯一不是18世纪作家从路易十四时代法国理论家所提供的库存货色中继承下来的一个论点。

这种新论点清晰地体现于1800年前后一批德国伟大作家的著作之中，149 在古典主义者以及浪漫主义者的所有理论中都可以见到，而在席勒的审美书简以及哲理诗中得到了最全面的反映。席勒说，艺术，唯有艺术才能将人从自然状态提升到道德状态。单单艺术就能在我们的感官本能与我们的“Formtrieb”［“形式冲动”］之间、在生活与秩序之间产生和谐。因此，审美状态是个体所能达到的精神与灵魂的最高境界。创造这种境界的艺术家值得所有人的最高尊敬。艺术家活在“人类的最顶端”；“他们高高在上，要与统治者平起平坐”。

艺术家与国王地位相当——如果这就是理论家们现在赋予艺术家的地位的话，那么艺术家显然不会满足于法国宫廷画家或雕刻家所享有的地位。在德国，美学成为一门大学学科，发起人是祖尔策［Sulzer］。他指出，利用美术“为炫耀与奢华”服务是“对美术神圣力量……以及崇高价值完全的误解”，所针对的分明就是巴黎体系。歌德的朋友与学生海因里希·迈尔［Heinrich Meyer］在25年之后以更强烈的措辞写道：“艺术如要繁荣就必须有自由感与独立感，仿佛它必须统治；如果它被统治被控制，就必将衰落与消亡。”[1]

正是这种关于艺术家重要使命的新信念，以及由这一信念所唤起的艺术家的新自信，反映在温克尔曼和他的支持者对艺术教育提出的建议中。温克尔曼最亲近的追随者门斯指出：“为了使艺术可在一民族繁荣兴旺，就必须给

1 祖尔策，《普通文艺理论》［*Allgemeine Theorie der schönen Künste*］，1771年，第3卷，第88页；迈尔，《圣殿大门》杂志［*Propyläen*］，第2卷，第2部分，1799年，第10页。亦参见菲斯利1825年说的话：“艺术要繁荣，就不仅必须感觉到本身是自由的，它应当统治。如果它被统治，如果它顺从于时尚或者保护人的突发奇想的摆布，那它离消亡就不远了。”（《绘画演讲集》［*Lectures on Painting*］，（转下注）

予艺术家以礼遇。”[1]现在如果艺术家仍然只是工匠，只是教他如何去施笔运凿，那他就不配受到广泛的认可。“艺术科学”应当成为艺术家教育的真正目标，因此他的教育中应包括几何学、透视学、历史、神学、解剖学，当然还有艺术理论与哲学。[2]这些关于年轻艺术家教育的建议，再一次表明了新古典主义与法国巴洛克理论之间的紧密联系；如果更仔细地考察便可发现，对素描价值的强调，对彻底研究古代雕刻的强调，在1660年的著作中也是相同的，尽管法国17世纪没有作者像温克尔曼那样直截了当、充满热情地在一句口号中概括他们的意图。温克尔曼的口号是：“在我们辛布里人*的天空下创造希腊之美。”[3]

150

要实现这样一个雄心勃勃的教学纲领，美术学院不可或缺。似乎没有必要列举温克尔曼以及他的朋友们与新教育机构的关系以证实他与美术学院的联系。1760年温克尔曼当选为罗马美术学院荣誉会员，1765年成为德累斯顿美术学院荣誉会员，两年之后又成为哈格多恩［Hagedorn］美术学院的荣誉会员。这家学院主持重组的负责人提议聘他为学院教员。[4]丹麦美术学院于1763年翻译了他的《关于模仿的思考》，维也纳美术学院于1776年再版了他的《古代美术史》，菲斯利［Fuseli］的译本叫作《希腊绘画与雕刻沉思录》［*Reftections on the painting and sculpture of the Greeks*］，出版于1765年。门斯在被任命为马德里美术学院院长之际，撰写了《马德里美术学院章程》［*Regolamento su L' Academia delle Belle Arti di Madrid*］。他从1771年至

（接上注）沃纳姆［R. N. Wornum］，1848年，第552页）顺便说一句，这种理论正如在16世纪与17世纪一样，与以下这一错误观点相联系，即认为艺术家个人在希腊社会中具有重要的地位（参见瓦特莱［Watelet］,《百科全书》中的“艺术家”词条下）。

1　尤斯蒂，前引书，第3卷，第2版，第221页。

2　“Nicht nur Handgriffe der Kunst, sondern auch die Wissenschaft derselben”［“不仅是艺术技巧，还有艺术的科学”］（H. 迈尔，前引书，第151页）；“instructions claires sur les principes fixes du dessin”［“关于赋形的永恒原理的清晰说明”］（吉博［Guibal］，前引书，第10页）；“teoria...e speculazione delle regole”［“理论……和思辨的准则”］（门斯，达萨拉编，第2卷，第207页）。

*　Cimbric, 日耳曼部落。——译者注

3　致维德韦尔特的书信；尤斯蒂，前引书，第3卷，第2版，第221页。

4　维斯勒，前引书，第22页。

1773年任罗马美术学院院长，于1773年受邀对那不纳斯美术学院进行整顿，并于1782年就热那亚美术学院的改革提出过指导意见。[1]他的学生维德韦尔特［Wiedewelt］在哥本哈根任教。在他的大量学生中有一位雕刻家特尔佩尔［Trippel］后来在罗马开办了一家时髦的私人学院。蒂施拜因在任那不勒斯美术学院院长之前，曹纳［Zauner］在被召请到维也纳美术学院之前，丹内克尔［Dannecker］在受命于斯图加特美术学院之前，都曾去过特尔佩尔在罗马的私人美术学院。歌德在很大程度上将他对古代艺术的理解归功于特里佩尔。至于温克尔曼的其他学生，他的堂兄弟马荣［Maron］撰写了维也纳美术学院重组的两份简章中的一份。在门斯的学生中，佩舍［Pécheux］担任了都柏林美术学院院长，吉巴尔［Guibal］在斯图加特，卡萨诺瓦［Casanova］在德累斯顿，贝克尔［Becker］在卡尔斯鲁厄。菲格尔［Füger］后来曾三次被聘为维也纳美术学院院长，他曾复制过门斯著名的帕尔纳苏斯山题材的天顶画。迈尔是歌德艺术问题的代言人，是温克尔曼的朋友菲斯利的学生，曾在苏黎世翻译了门斯的《关于美的思考》［*Gedanken über die Schönheit*］，并编辑了温克尔曼书信集。莱比锡美术学院首任院长是厄泽尔，他是温克尔曼的朋友，在某种程度上也是他学习的榜样；杜塞尔多夫美术学院首任院长是克拉厄［Krahe］，他是贝内菲亚尔［Benefial］与萨布莱拉斯［Subleyras］在罗马的学生。

上述所有学校，以及其他许多尚不能确证与温克尔曼及其圈子有联系的学校，其教学都是本着温克尔曼的精神来实行的。美术学院讲座经常讨论的主题，是古希腊罗马艺术的完美无瑕以及素描的极端重要性。不用说乔舒亚爵士［Sir Joshua］了，他赞颂古代是艺术的“源头”。同样，蒙西诺雷·索德里尼［Monsignore Soderini］在圣路加美术学院1766年度的颁奖演讲中，赞扬

1 达萨拉，第2卷，第207页以下；波扎利［Borzalli］，前引书，第72页；斯塔利耶诺［Staglieno］，前引书，第36页。

“古代的单纯”，在柏林1788年每月例行演讲中也是如此。[1]雷诺兹对学生提出的要模仿古人以学习在自然中选取有价值的东西的著名建议，也出现在帕尔马美术学院院长古亚尔［Guiard］的教学中，几乎完全一致。温克尔曼对素描的重视，也反映于杜里［S. L. Dury］在卡塞尔美术学院成立大会上发表的演讲中（“素描是绘画的灵魂”，1777年）；还出现在都柏林美术学院的成立文件中（“素描与赋形……是绘画的基础”，1746年）。[2]要举例证明新的学院理论与新教学大纲之间的一致性是轻而易举的事，所给出的这些例子足以证明，18世纪大多美术学院都基于这种新古典主义风格的理论，这是毋庸置疑的。18世纪中叶之后，新古典主义风格在欧洲深刻改变了艺术的面貌，首先是建筑，其次是雕刻与绘画。

152

然而，审美品位甚至世界观的转变本身并未大到足以造成如此众多新学校的建立。即使承认总体上学校的建立是理性时代的一大特色，但问题依然存在，即这么多王侯与市政当局是否仅仅为了增进知识与纯正的趣味，就愿意批准建立与维持新学院所必需的款项。要使18世纪全心全意地接受学院美术教育的观念，也必须预见到在实际操作方面能否取得成功。

的确，几乎所有新艺术学校成立或重组的文件都表明了以下这一点，即除了新古典主义教学大纲外，另一套完全与温克尔曼思想相左的观念起到了决定性的作用。首先必须给出一些引文来说明这些观念的特点。

早在1725年维也纳美术学院将要重组之际，眼下这个论点就明明白白提了出来：“作为对工艺的特别重视同时也是对商贸的促进之举”，重组是值得做的事情。1770年考尼茨伯爵［Count Kaunitz］起草规章时，这同一目标以一种更为具体的方式公布出来，维也纳美术学院后来的发展正是基于这些规

1　雷诺兹，马隆编，第1卷，第2版，第172页；罗马：米西里尼，前引书，第250页；柏林：《月刊》［*Monatsschrift*］，第1卷，第140页。

2　帕尔马：奥特科尔［Hautecœur］，前引书，第158页；卡塞尔：克纳克富斯［Knackfuss］，前引书，第26页；都柏林：施特里克兰［Strickland］，前引书，第580页。

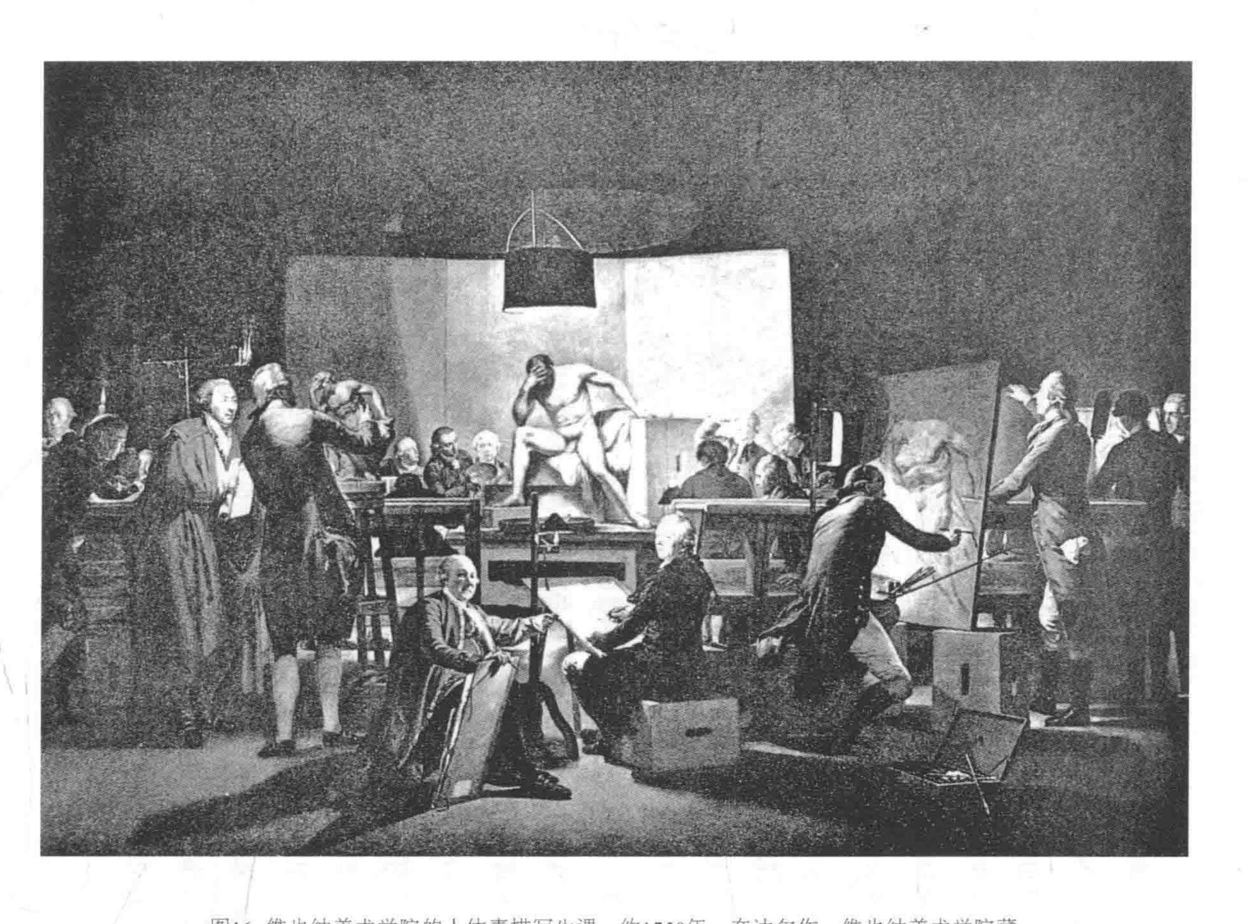


图16 维也纳美术学院的人体素描写生课，约1750年。夸达尔作，维也纳美术学院藏

章。[1]哈格多恩于1763年准备重开德累斯顿美术学院，他制订了相同的教学大纲，准确而全面，值得作出更为充分的说明：他写道，“可以从商业的观点来看艺术”，“尽管培养出类拔萃的艺术家事关一个国家的荣誉，但提高国外对该国工业制品的需求仍然是有益的”。他接着说，法国设计师的趣味不是如此之高，法国就不可能从它的艺术产品中获取如此巨大的利益。例如里昂丝绸，其图案就基于设计师对自然的直接研究。美术学院应该传播欣赏品味，因此应将管理工作扩展大到对工艺分校——在萨克森其目标尤其是要满足迈森瓷器生产和莱比锡出版印刷行业的需要——以及各校中的素描教学。此外在学院本身的教学中，不仅要教素描，还要注意将“艺术的分支，如风景画、动物画、花卉画包括进来”。这种教学方案可以加速资金的流转，促进外国艺术家流入，并增加本地产品的出口。[2]德国第三所主要的美术学院，即柏林美术学院的改革家们的意图也是相同的。1770年建筑系试图使腓特烈大帝对现有美术学院感兴趣，他们在简章中写道：只要美术学院想做的话，便能轻而易举地帮助“商业以及从事设计的那些工匠们”。教师们应念念不忘将他们的教学运用于像印刷、壁毯织造、墙纸印刷、刺绣、陶瓷装饰、玻璃吹制这样的行业。这种风气支配着美术学院的革新，最终海尼茨［Heinitz］积极有力地贯彻了这一精神。1788年他在学院演讲中说：“我们致力于增强民族工业的实力，别无他图。欧洲西部的法国与英国，南部的意大利已使艺术

153

154

1　1725年：吕措，前引书，第11页；1770年：前引书，第52页。在第120—122页他提到截至1740年维也纳美术学院的历史。关于维也纳美术学院1740—1770年的历史，必须加上以下事实：18世纪50年代教学按部就班有条不紊地进行，教师有翁特贝格尔［M. A. Unterbergher］、特罗格［Troger］、默尔［Moll］、梅塞施密特［Messerschmidt］、米滕斯、霍茨多尔夫［Hötzendorf］等，即可以聘到的一流艺术家。1759年，新维也纳大学的二楼整层划给美术学院使用，注册学生150—250名。1766年成立了第二美术学校，开始仅培养铜版画家。雅各布·施穆策尔［Jacob Schmutzer］是校长，他曾在巴黎接受了当时最著名的铜版画家的训练。后来这所学校竟在极短的时间内发展为一所完整的美术学院，设有议事会、名誉会员、展览会，开设解剖学与几何学等课程。1770年有219名学生入学。除了这两家以外，还有一家“制造学校”［Manufaktur-Schule］（参见157页），在考尼茨的鼓动下成立于1758年。1767年在施穆策尔的提议下，开办了一家“Graveurschule”［“雕刻学校”］。1770年的改革主要是将这四家机构合并起来。

2　弗里切［H.A. Fritzsche］，前引书，以及维斯勒，前引书，第19页以下。顺便说一句，1762年亦有人提出过同样的观点，那时萨克森政府要求于坦［Hutin］重建业已荒废了的美术学院：新学院应帮助那些基于设计的所有手艺与行当，而“设计是所有公共美术学院的目标”。（维斯勒，前引书，第11页）

成为一项重要的收入资源。像他们一样，我们也要使柏林与普鲁士变成欧洲大陆北方的艺术宝库。”与这个纲领相一致的是，海尼茨后来要求这家学院提出建议，兼并一所“为那些想投身于某一职业的人办的”学校。1790年公布了这个经过改革的机构的最终规章，宣布学院的任务是“致力于艺术总体上的繁荣，激发与扶持本地产业，通过对制造业与商业施加影响，使其提升到这样的水平，即普鲁士艺术家的审美品位不再低于外国人”。[1]在其他大多数美术学院中风行的也正是这同一种态度。早在1716年，纽伦堡美术学院增设了一所素描学校，这一举措的理由是“素描艺术对所有行业与工艺都大有帮助”。同样，在奥格斯堡美术学院重新开张（1779年）三年之后，创建了一所适应“工厂与制造业”需要的礼拜日学校。在斯图加特，政府于1762年接管了一家私人画坊，声称艺术不仅是“人类智慧与技能的最重要的体现之一”，而且“对于繁荣商贸”亦很有用。在慕尼黑，当美术学校于1770年开张之际，尽管仅仅提到“推动和促进艺术”，但1801年的一份报告则说得更加详尽，强调了艺术对于“发展我们的道德感”，对于“城市艺术与商业”的重要性。在德绍，著名的新古典主义建筑师埃德曼斯多夫［Erdmannsdorff］在18世纪90年代曾计划建立一所大型学校，以适应商业与艺术的需要。[2]

155

除了这些德国的实例以外，还可以补充更多其他国家学院教学方案中的例子。圣彼得堡美术学院成立于1757年，1764年大规模扩建，下文我们还将更多地谈到这所学院。那时该学院增设了初级班，培养未来的艺术家、工艺师和手工业工人。与此相类似的是，哥本哈根美术学院一开始是以巴黎皇家美院为典范而建的，但是当施特林泽［Struensee］开始专断地将启蒙运动强

---

1 **1770年的简章**：米勒，前引书，第131页；**海尼茨的演讲**：《柏林美术与机械科学学会月刊》［*Monatsschrift der Akademie der künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*］，第1卷，第149页。

2 **纽伦堡**：巴德尔，前引书，第266页。**奥格斯堡**：韦利奇，前引书。**斯图加特**：瓦格纳［Wagner］，前引书，第2卷，第224页。**慕尼黑**：施蒂勒［Stieler］，前引书，第4页以及第iii页。**德绍**：霍塞乌斯［W. Hosäus］，《安哈尔特历史与考古学协会报告》［*Mitt. d. Ver. f. Anhaltische Geschichte und Altertumskunde*］，第5卷，1890年。埃德曼斯多夫早期的一段话被记录了下来：“我认为精通几何学并熟练掌握素描技能似乎可以大大有利于提高所有艺术和商业手工艺的水平。”（格罗特［L. Grote］，《德国中部分地区的生活画面》［*Mitteldeutsche Lebensbilder*］，第4卷，马格德堡，1929年，第163页）

加于丹麦时，他为美术学院设定了新的任务。“学院，”我们读道，“对国王的政府和财政有利。就国王财政而言，是因为在国内培养艺术家要比在国外成本低；对政府来说，是因为那些没有获得杰出成就的学生可以适应不同的行业及其在制作上的喜好与趣味，如果将来把他们的学习引向这个目标，则尤其需要学院。”这些思想被写进1771年的规章，包括为所有工匠办一所初级素描学校的条款，而且在施特林泽失宠并被砍了头之后仍保留着。[1]当斯德哥尔摩美术学院于1773年开始考虑“为所有工匠”增设一些特别素描班时，丹麦的榜样可能起到决定性的作用。这些班作为“装饰学校”于1779年开办。[2]同年，海牙市政当局向荷兰联合省最高行政长官申请重组他们的美术学院，指出“为了促进工厂和产业的繁荣，为了增进公民的幸福，首要的是提高素描艺术水平以作为所有艺术的基础”。在都柏林，倡议建立素描学校的是都柏林协会，它以“促进农业、制造业和实用艺术及科学”为宗旨，其的理由同样是“素描……在制造业中是如此有用”。这相同的理由也可以在格拉斯

156

1　**彼得堡**：哈塞尔布拉特，前引书，第75页。至于**哥本哈根**美术学院的早期历史，虽然从年代上来说应属于上一章，但这里必须补充梅尔达尔和约翰逊的极充分周详的记述。1701年哥本哈根一些艺术家向国王建议成立第一个正规的艺术家协会，其中有托马斯·奎利纳斯［Thomas Quellinus］和雅各布·科宁克［Jacob Koninck］。建议书中提到一家美术学院已经在一些贵族指导下由私人开办起来。在1701年的圣路加节上，这家俱乐部举行了庄重的庆典，它自称为“academy”。这与荷兰的关联是显而易见的，在**荷兰**，一般将圣路加节看作是所有画家学院的盛大节日。新的美术学院的保护人是赫拉夫·阿勒菲尔德［Graf Ahlefeld］，所有会议均在他家中召开，他是新近为振兴工厂与制造业而成立的“商学院”的院长，真是够典型的了。这个学院肯定很快就停止了运作，因为在1738年由国王克里斯蒂安六世［Christian VI］进行了重建。该校规模一直较小，直至1754年完全根据巴黎皇家美院的方案扩建。

2　在这里也必须加上斯德哥尔摩美术学院的由来，它是由一些工作于新斯德哥尔摩城堡的宫廷艺术家发起的。它在建筑上仿巴黎样式——即贝尔尼尼的新卢浮宫设计（罗斯［H. Rose］，《沃尔夫林纪念文集》［*Wölfflin-Festschrift*］，慕尼黑，1924年）——同样，新学院在组织形式上亦仿效巴黎皇家美院。尼科迪穆斯·泰辛［Nicodemus Tessin］这位瑞典最伟大的建筑师，早在1718年就介绍他的儿子去巴黎美术学院访问，并研究了它的章程。1735年提到“在该学院法国艺术家中”的人体写生。这一机构的官方名称是“Kongl. Ritarakademie”［“皇家设计学院”］——这是一个由17世纪常见的艺术家工作室学院加上德国的“Ritterakademie”［“骑士学院”］的奇特混合物。骑士学院是那时年轻贵族的现代教育机构，它与古老的文法学校相反，强调科学与艺术，这一事实便是这两个术语混淆不清的原因。因此，卡塞尔美术学院［Cassel Academy of Art］可能起源于一所著名的“骑士学院”的素描与建筑班，即加洛林学院［Collegium Carolinum］（参见克纳克富斯，前引书，第10页）。在斯德哥尔摩，美术学院运转平稳，尽管自18世纪30年代以后规模不大。1768年从巴黎召来了拉尔谢维克［Larchevêque］，并订立了许多抱负不凡的新规章，完全受到巴黎美术学院章程的启发。

哥的富利斯美术学院的开办广告中见到。[1]即便在巴黎现在也提出了同样的理

157 由。1777年，国王在一份公告中写道，艺术将有利于“让大多数工艺美术得到完善，还可使得许多商业部门大为拓展并兴旺发达”。[2]

我们到目前为止提到的所有实例都表明，除了艺术上的考虑之外，尚有商业上的考虑。然而有许多美术学校，尤其是那些较小的学校，成立的目的仅在于促进贸易而别无旁骛。这一点在皮埃尔·叙贝朗［Pierre Subeyran］于1751年开办日内瓦市立美术学院时说得特别清楚。他的简章第一段写道：“我在这里不去说一所适合本来意义上的建筑师、雕刻家或画家之教育的学校，说的是这样一所学校，它将改良商贸与日常生活中最常见的制品作为自己的任务。”在那不勒斯，国王查理三世于1741年下令为他的花岗石作坊中的学徒们设立一所设计学校［Scuola di Disegno］，其范本十有八九是法国戈布兰学校［French École des Gobelins］，我们将在另一章中讨论它。那不勒斯的这所学校发展为一家美术学院，并很快吸收了皇家瓷器制造厂［Royal Porcelain Manufacture］的人体写生班。因此纯粹的商业计划是十分合适的。然而一段时间之后，这种计划被放弃了。在汉密尔顿勋爵［Lord Hamilton］与歌德的时代，蒂施拜因是这所学院的院长。它几乎仅以艺术为宗旨。至于其他具有商业性质的素描学校，给出一份不长的年代目录就足够了：美因茨，1757年成立，“为了改善素描艺术，这对所有技能性职业都是必需的”；哈瑙［Hanau］，1757年成立，“考虑到科学可从素描中获得巨大好处，也考虑到它对于大多数艺术家、制造商和手工艺师是必不可少的”；维也纳“制造学校”［“Manufaktur-Schule”］于1758年成立，1770年并入重组的美术学院。爱丁堡信托美术学院［Trustees' Academy］于1760年成立，完全是为了提高苏格兰工业制品的水平。1769年，在马萨［Massa］女公爵倡议下，卡

1 **海牙**：普兰滕哈，前引书，第41页。**都柏林**：斯特里克兰［Strickland］，前引书，第579页。**格拉斯哥**，《晚间时分》［*Evening Times*］，前引书。

2 奥科克，前引书，第CXVIII页。

拉拉［Carrara］成立了素描学校，为建筑师、石匠与雕刻家提供完善的专业训练，以促进当地的大理石产业。卡尔斯鲁厄于1770年成立了“手工艺学校”［“Handwerderschule”］，开办于市政厅。巴塞罗那于1775年开办了商会［Chamber of Commerce］的素描学校。1780年左右法兰克福“为那些立志投身于工艺事业的学生”开办了素描学校，而“素描艺术对于工艺来说是必不可少的”。[1]

158

我们已列举了足够的实例证明，18世纪晚期美术学院运动中经济的考虑是第一位的。只有一些拥有特别强大传统的最古老学院，例如佛罗伦萨和罗马的学院以及极少数新学院，如伦敦、马德里、杜塞尔多夫的学院，才能够超然地面对这一新的潮流。这一潮流是重商主义的必然结果。根据重商主义经济学家的理论，国家的首要职责是要建立起使生产得以繁荣的体制，以刺激货币流通，增加货物出口与黄金进口。上文我们已提出，100年前这种经济理论在很大程度上导致了柯尔贝尔的法国皇家美院的成立，然而其间有一个根本性的区别。正如我们已强调的，无论在巴黎皇家美院印制的章程中，还是在其演讲或会议报告中，在1777年路易十六改革之前都未提起过重商主义的理论。不难解释这表面的异常现象。直至法国大革命之前的最后一个10年，从商业的角度已充分认识到要训练艺术家具有最优良的审美品位，确保设计令人满意，不仅是为了图画与雕像，也为了挂毯和瓷器。由胜任的工艺匠师所做的那些设计依然不在考虑之列，尽管学院的理论已经开始强调手工艺人教育的完善性。戈布兰厂在1663年成立时设立了一个“研究班”［“Séminaire”］，由一位师傅给60名学生上学院式的人体写生课。同样，于

159

1 **日内瓦**：菲斯利［J. C. Füssli］，《瑞士最优秀的艺术家的历史》［*Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*］，第4卷，苏黎世，1774年，第XVI页。**那不勒斯**：亚里奇［Jaricci］，前引书。**美因茨**：莫伊泽尔［Meusel］的《文集》［*Miscellaneen*］，第22卷，第235页。**哈瑙**：《创办函件》［*Stiftungsbrief*］，前引书。**维也纳**：注2，第153页，以及冯・吕措，前引书，第475页。**爱丁堡**：麦凯［McKay］，前引书，第33、37页。**卡拉拉**：拉佐尼［Lazzoni］，前引文。**卡尔斯鲁厄**：瓦尔德奈尔［A. Valdenaire］，《魏因布伦夫人》［*Fr. Weinbrenner*］，第2版，卡尔斯鲁厄，1926年，第2页。**巴塞罗那**：卡维达［Caveda］，前引书，第2卷，第399页。**法兰克福**：施塔克［Starck］，前引书。

1667年成立的帝国家具制造厂的学生也被特许在美术学院画素描。[1]

不过这些新课程只是补充性的，只能提供给很少的学生。一般而言，中世纪培养工匠的纯技术指导体系当时依然占主导地位，而美术学院则敬而远之，一门心思地关注于纯艺术。

只是在1750年之后，这种态度才发生了变化。皇家或市政府努力提升小规模私营制造商、独立手工艺者和私营工厂或作坊工人的审美品位。叙贝朗在1751年日内瓦素描学校的纲要中指出："素描艺术中的某些知识，甚至某些实践，对于雇主的必要性并不下于对工匠的必要性。"[2]这当然是对的，不过存在着这样一种奇怪的现象，即人人都异口同声这么说，但没有人去实行。直到100年之后情况才有所改变。但是不要忘记，审美品位的突然变化，对正确运用古典装饰纹样的要求的突然提出，促使人们必须采用一种新的教学方法。此外，17世纪政府对公办企业抱有浓厚的兴趣，私人企业的训练方法对柯尔贝尔来说是没有意思的。其理由很简单，在他那个时代只有极少数私人产业真正要关照；另一个真正重要的理由是，在17世纪和18世纪下半叶之间，教育与教育理论从总体上发生了重要的变化。

160

在中世纪，特殊科目的教学仅限于为神职人员开设的教士学校。骑士教育较为普遍，这是对贵族子弟实施的教育，但也缺少系统性。文艺复兴时期，意大利人文主义者、拉伯雷以及蒙田在他们的著述中试图使这一体系适应新的时代，同时新教国家的新的文法学校开始取代了老的教会学校，扩展了教学的范围，着眼于对未来学者与公务员的需求。工匠阶层则依然被完全忽略。画家的孩子会在家中或在某些私立"小学校"中学习阅读、写作和算术。路德是第一个考虑到对所有人实施有组织教育的人。事实上一些日耳曼的新教城邦政府在16世纪下半叶和17世纪上半叶就在制定普遍教育体系（不

---

1 《戈布兰厂简介》，巴黎，1861年；库拉诺［L. Courajod］，《18世纪美术学院的历史》［*Histoire de l' École des Beaux Arts au XVIII siècle*］，巴黎，1874年，第lxiii页；H.茹安，《勒布伦》［*Lebrun*］，巴黎，1889年，第158页以下；《议事录》，第1卷，第308页。

2 前引书，第xviii页。

伦瑞克，1528年；符滕堡，1559年；萨克森，1580年；魏玛，1619年；哥达，1642年）。然而，这些早期的努力绝大多数是短命的，直到18世纪的宗教复兴联合了具有启蒙运动思想的各种力量才取得了进一步的发展。启蒙运动必定会对教育问题抱有最积极的态度。从默认一条被揭示出来的真理到通过经验来探究这一真理，这一步一旦迈出了，真理就成为可传授的了。掌握了大自然及其运行方式与规律的知识，就被看作是拥有了力量。因此对于一位开明君主来说，传播知识就意味着在政治上与经济利益上实实在在地为他的国家服务。这就是为什么腓特烈大帝在1772年的一篇文章中说："一个国家的真正的福利、优势和荣耀要求人民尽可能得到良好的教育和开化。"在实践中，这些理论主要使人们更加重视比古代迂腐的文法学校更自然更讲究实际的教学方法。科梅纽斯［Comenius］是这场运动的先锋。他的《大教学法》［*Didactica Magna*］出版于1627年。弥尔顿［Milton］在他的小册子《论教育》［*On Education*］（1644年）中特别强调了除古典文学之外的科学与现代语言的重要性。霍布斯［Hobbes］在他的《利维坦》［*Leviathan*］（1651年）一书中亦强调了这一点，但出发点不同。洛克［Locke］的《关于教育的思考》［*Thoughts on Education*］（1693年）在这类理论的基础上发展出一种体系，与文艺复兴作家的理论有着令人惊讶的密切联系。因此，英格兰新教徒的学院、美国早期殖民学校、德国第一所国民学校都问世了。普鲁士特别先进，腓特烈·威廉一世早在1716年就已经引入了学校义务教育。在这里，虔信派运动领导人之一弗兰克［A. H. Francke，1663—1727）为那些不想上大学的中产阶级子弟设计了一种教学模式。第一所中学其实就是在1708年由塞姆勒［Semler］根据这一计划在哈雷建立的。更有名的是"经济–数学职业中学"［"Economic-Mathematic Realschule"］，是由赫克尔［J. J. Hecker］于1747年在柏林开办的。出自这同一种启蒙专制主义精神的另一成果是奥地利的小学［Elementarschulen］改革，这是根据费尔比格［Johann Ignaz von Felbiger］的计划进行的（1774年），而中学改革则是根据丹尼斯–马克斯［Denis-Marx］的计划进行的。

161

宗教运动、崇尚理性与知识的哲学运动，以及严肃关注中产阶级状况的社会运动，热切希望拥抱所有社会阶层。正是这些运动之间的相互作用，在艺术教育领域中将原本为王公贵族与市政当局提供画家和雕刻家的思路转变为一种更合适于训练匠师和工人的体系。日耳曼的那些小邦国的统治者们是组建中等学校［Realschulen］和市立中学［Bürgerschulen］的先驱者。在他们的版图上现在可看到更多的新美术学院和素描学校。另一方面，法国政府不太注重普通教育的新观念，相应地发起建立适合工匠所需的素描学校，仍完全是私人性质的。因此，虽然全欧的美术学院教学方案明显脱胎于巴黎的原型，但在一所学校中适当地将美术教育与职业教育结合起来的情况，只有在没有法国官方计划与措施指导的情况下才可见到。

162 就我们的目标而言，了解这些法国私立学校的情况依然是重要的。在这些学校中，未来的工艺师或制造商们接受着指导。在法国，设立这种自由学校的最初提案是蒙泰隆［J. Phil. Ferrand de Monthelon］提出的，可追溯到1710年或1715年，[1]但似乎没有任何结果。在这里，正如上文所提到的许多实例一样，1750年的大突破对于引发更具影响力的变化是必需的。1763年迈出了决定性的一步，花卉画家、塞夫尔瓷器厂首席装饰师巴舍利耶［Jean Jacques Bachelier］向财政总监递交了他“为工艺美术考虑”而设立一所“初级设计学校”的计划。1766年他的计划报告宣读于美术学院，他本人就是学院的一名会员。他获得了警察总监萨蒂内［M. de Sartines］的有力支持，后者成功地使国王对巴舍利耶的计划产生了兴趣，故这一计划得以付诸实施。1767年，皇家免费设计学校［École Royale Gratuite de Dessin］开张。一开始有1500名学生，他们每周上两个下午的课，每个下午两节课。学校开设三组科目：几何与建筑、人物素描与动物素描、花卉与装饰纹样。不消说，所给予的全部指导仅限于素描临摹或版画。这所学校与行会以及美术学院均保持良好的关

1 帕里斯［L. Paris］，《兰斯博物馆目录》［*Catalogue of the Reims Museum*］，1845年；曼茨［P. Mantz］，《美术报》［*Gazette des Beaux Arts*］，第18卷，1865年；拉克鲁瓦［P. Lacroix］，《普通艺术评论》［*Revue Universelle des Arts*］，第23卷，1866年。

系。有些行会还设立奖学金，并允许免费学校为获奖学生出资购买师傅或雇员的证书。那时巴舍利耶规定他学校中的素描教师必须是美术学院的获奖者。所以美术学院享有了监管免费学校的表面权利，并将它作为一个补充。[1]

163

巴舍利耶的学校（附带说一句，该校现在依然以"国立装饰艺术学校"之名存在）从成立之初起就必定饱受议论。1766年，鲁昂艺术与科学学院［Académie des Arts et des Sciences of Rouen］设立了一个论文奖，论免费素描学校及其对商业的潜在影响。根据库拉若记载，同一年有个名叫罗索伊［M. de Rosoy］的人发表了一篇讨论该内容的论文，可能与此有关。无论如何，我们知道德康［J. D. Descamps］写过一本小册子，出版于1767年，是为竞赛所作，并获了奖。1774年第戎的一个叫皮卡代·拉伊内［Picardet l'Aîné］的人写了一篇论文，题目是：《关于素描学校和同类职业学校的用处之思考》［*Considérations sur les écoles où l'on enseigne l'art du dessin et sur l'utilité d'un pareil établissement en faveur des métiers*］。早在1768年，德康论文的德译本就发表了，同时奥地利规定各省主要学校中素描是必修课。这些规定是"根据巴黎的校长巴舍利耶的方法"制定的。[2]所有这些论文都提出了相同的论调，我们曾在关于18世纪晚期新成立的和经改革的美术学院的论述中看到了这些论点。在这里我们可以给出两段德康的引文："柯尔贝尔：仅他一人就造就了我们所有人的思想"；"的确，技艺最为精湛的艺术家们控制着（塞夫尔瓷器厂），指导着雇工们的双手。但如果这些工人本身在免费学校里接受了训练，还有什么结果我们不能希望得到呢？"

在法国国内与国外，总体倾向是一致的。但必须再一次强调的是，在

1　库拉若，《18世纪美术学院的历史》，巴黎，1894年，第195页以下；以及《卢浮宫美术学院专业课程》［*Leçons professées à l'École du Louvre*］，第3卷，巴黎，1903年，第330页。巴舍利耶（库拉若，上引书，第201页）强调了几何学对于新的对称纹样的重要性，注意到这一点或许是有趣的。对称纹样业已取代了洛可可式的自由卷曲纹样。

2　**罗索伊**：库拉若，前引书，第330页；**皮卡代**：米尔桑德［P. Milsand］，《关于第戎美术学院历史的记录与文件》［*Notes et Documents pour servir à l'histoire de l'Académie de Dijon*］，巴黎，1871年，第2版，第14页；德康论文的德文译本，《人文科学新文库》［*Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freien Künste*］，第6卷，第1部分；**奥地利**：冯·吕措，前引书，第70页。

法国有一所强大的美术学院以及它在各地的分校在继续办学，并不关心商业的要求；而在欧洲其他大多数国家，尤其在德国，新的职业班被嫁接于现存的美术学院机构，或新建的美术学院从一开始就兼顾了艺术与商业目的。这两种体制各有长短，不过短处大多直到18世纪才显露出来，这将在后面加以讨论。然而，眼下应提到在德国体制中，重商主义和新古典主义两个目标的冲突是不可避免的。如果美术学院要成为为商业和制造业开办的免费素描学校，那么引导人类达到自由艺术之再生这一最崇高目标的所有伟大希望又在何方？作为真理与美德的祭司，鄙夷日常生活及其需求的艺术家又在哪里？奇怪的是这种不协调似乎不太被注意到。在维也纳，杰出画家、美术学院院长菲格尔［Füger］于1788年警告说，不要忘了美术学院的最主要任务——宏大风格；考尼茨伯爵尽管曾说过美术学校应具有商业实用性的话，但也称创作历史与神话题材的雕刻与绘画是“美术学院的根本任务”。伟大的洪堡［Wilhelm von Homboldt］自1809年开始担任普鲁士内政部文教署署长，出于上述相同的理由，他取消了柏林“皇家美术与机械科学学院”中“机械”一词。我们知道，洪堡受到歌德与魏玛圈子的强烈影响。在这样的情境之中，有意思的是，歌德的朋友迈尔在歌德的杂志《圣殿大门》［*Propyläen*］上建议，严格意义上的美术学院应留给“国王和皇帝”，小邦国的首府应该考虑的是商业与工业。而在这类素描学校中发现天才，使得那些具有非凡才能的学生为将来在最高学府深造做好准备，则是可能的。[1]

这类建议听上去似乎在理，但并不适合中欧的情况。1800年前后，美术学院通常由适应职业需要的初级班与培养艺术家的高级班组成。19世纪美术教育的

1 **菲格尔与考尼茨**：吕措，前引书，第79页；洪堡：阿默斯多弗［A. Amersdorffer］，《普鲁士美术学院发展中的学院观念》［*Der Akademiegedanke in der Entwicklung der Preussischen Akademie der Künste*］，柏林，1928年；**迈尔**：《圣殿大门》，第2卷，第2部分，第141页以下。魏玛画家、美术学院院长贝尔图赫［Bertuch］于1799年提出了类似的思想（《柏林美术与机械科学学院月刊》［*Monatsschrift der Akademie der Künste und Mechanischen Wissenschaften zu Berlin*］，第2卷，第35页以下），而且早在1756年，门斯也持有这样的观念，那时他听说了在拜罗伊特［Bayreuth］建一所美术学院的计划。他警告当局，（转下注）

发展导致了美术学院［Kunstakademie］、工艺美术学校［Kunstgewerbeschule］、职业学校［Gewerbeschule］和理工学院［Technische Hochschule］的分野。这种情况现在成为所有中欧国家的特点，与英国大不一样。在英国，1835年之前艺术教育与产业问题尚未被提起，但是英格兰接下来的行动路线依然与大陆有所不同，所以必须在别处叙述，而且要放在恰当地讨论了大陆教学方法与纲要之后。

像讨论16、17世纪那批最早成立的美术学院一样，全面详尽地描述新成立的美术学院的规章与活动，既令人乏味又无必要。令人乏味是因为它们数量庞大；没有必要是因为它们的特点惊人的一致。纵观其总体教学方案，有一个特点立即昭然若揭：仿效巴黎。在其他一切高级文化生活形式都在仿效凡尔赛宫的同时，为什么欧洲宫廷关于高级艺术教育的理念不应仿效法国的榜样呢？前一章已表明，菲特烈一世的柏林美术学院以及查理五世的维也纳美术学院的规章，几乎完全是法国皇家绘画与雕刻学院规章的翻版。哥本哈根、斯德哥尔摩和圣彼得堡美术学院历史的作者们已陈述并证明了这一点。马德里、那不勒斯和帕尔马的美术学院是由路易十四的曾孙发起的，巴黎宫廷生活启发了他们所有的革新措施。重新复活了的维也纳美术学院的首任院长是凡·舒朋，他是巴黎美术学院会员；改革后的德累斯顿美术学院的首任院长是个法国人，即巴黎皇家美院会员路易斯·德·西尔韦斯特。情况相同的还有马德里美术学院的第一任院长路易斯·米歇尔·凡·洛［Louis Michel van Loo］、哥本哈根第一任院长萨利［Saly］，圣彼得堡第一任院长勒·洛兰［Le Lorrain］，以及斯德哥尔摩首任院长拉尔谢菲克［Larchevêque］。帕尔马首任院长巴尔德里奇［Baldrighi］也是法国皇家美术学院的一名会员。不过，列出所有在1750至1800年曾全部或部分在巴黎接受过训练的欧洲美术学

166

（接上注）在这样的城镇上开办美术学校，很快就会有资金、师资、缺乏生源的问题（霍夫曼［F. H. Hofmann］，前引书）。事实上拜罗伊特的美术学院仅仅在7年后便停办了。我们还知道有若干类似的情况，小型美术学院被证明是不成功的，因为它们完全是宫廷学校，与城市的需求没有任何关系。因此，宫廷一旦迁往慕尼黑，如在曼海姆，美术学院便垮台了（贝林格［Beringer］，前引书）。

院的会员，是没有什么意思的。[1]

那么，一所新美术学院的正常组织机构应该是怎样的呢？首先要有一位**护院公**，在伦敦和柏林是国王，在卡塞尔是亲王，在海牙是荷兰都统。他要么是建筑部门的头，要么是一位有影响力的大臣，如哥本哈根的施特林泽［Struensee］，马德里的兰开斯特［Carvajal y Lancaster］，维也纳的考尼茨。还要有出身贵族的**名誉会员**、业余爱好者和鉴赏家。在巴黎他们被称作名誉参事［Conseillers Honoraires］，在罗马则是名誉院士［Accademici d'Onore］，而相应地在威尼斯称作Consigliari，在圣彼得堡称作Amateurs Honoraires，在马德里称作Academicos de Honor，在海牙则称作"Extraordinaire Raad"。接下来还要有教员，偶尔但通常并非像巴黎那样（柏林、圣彼得堡）分为教长与教授以及**会员**，在法国称为Académiciens和Agréés，英国称Academicians and Associates。会员的数量不限——这又与巴黎的范例相符——只有一个例外即伦敦，会员限40名，但这个数字也来源于法国，因为40名是皇家绘画与雕刻学院的职数，只有四十不朽者才享有法兰西学院的所有特权。

167

学院规章中通常包含有明确豁免会员不受**行会**一切专业限制的内容。我们已经看到，在大多数大陆国家，原初巴黎方案的这个根本问题只是到眼下才已成为普遍关注的问题。例如，维也纳美术学院的秘书于1773年给护院公考尼茨伯爵写道："如果艺术技能被行会规章所束缚的话，就肯定不仅仅会普遍地严重退化，也会破坏外国访问者感受一个国家民族精神的印象。"[2]因此，在维也纳和柏林，在哥本哈根和斯德哥尔摩，在马德里和荷兰，各美术学院的会员都正式地从行会义务中解脱出来，甚至在某些小型素描学校，如美因茨和哈瑙的素描学校，都声明只有他们的会员可享受职业上的自由。

1 **哥本哈根**：梅尔达尔与约翰逊，前引书，第54页。**斯德哥尔摩**：洛斯特鲁姆，前引书，第131页，以及1796年出版的《第二次法兰西纪行》［*Voyage de deux Français*］，第2卷，第89页（"Les règlements de cette Académie sont, à peu de choses près, les même qu'à Paris"［"这学院的条例几乎与巴黎学院的完全一样"］）。**彼得堡**：哈塞尔布拉特，前引书，第65页。**马德里**：《圣费尔南多皇家美术学院章程》［*Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*］，马德里，1757年。

2 吕措，前引书，第69页。

经常被仿效的另一个法国特色是在其他城镇中设置**分院**。早在1763年，哈格多恩就已提出将迈森瓷器学校、莱比锡印刷职业学校和地方中学划归德累斯顿美术学院。同样，维也纳美术学院管理奥地利师范学校［Austrian Normalschulen］的素描班。西班牙的体制与法国机构更为相像，开始酝酿于1752年，到了18世纪80年代付诸实施（参见原书第142页）。在普鲁士，这一体制实施于1790至1810年，接下来地方素描学校也建立起来了，由柏林美术学院管理：柯尼斯堡，1790年；哈雷，1791年；布雷斯劳，1791年；马格德堡，1793年；但泽，1803年；爱尔福特，1804年；奥得河畔法兰克福与哈尔伯塔特，1805—1810年。[1]

大多数新学校的**课程**也是基于巴黎范本而形成的。第一步是素描临摹，然后石膏像写生，接着画人体写生（图9—12）。除此之外还举办解剖学、几何学与透视学讲座，偶尔（维也纳的马荣和考尼茨）强调开展艺术理论探讨的重要性。有时在学院所在的亲王首府，学生可获准临摹他们私人收藏的图画，这被看作是教学计划的有益补充。而教学计划并不包括任何油画方法的指导。[2]今天看起来这种缺乏方法指导的情况令人惊讶。但不应忘记，在法国以及其他国家，跟从某个师傅学习绘画手艺的中世纪体制依然是习以为常的，不能过分强调作为唯一艺术家教育机构的公立美术学校是19世纪的一项革新。

168

私人教学自然总是以付费为前提，而公立美术学院则旨在提供**免费**的指导。正如上文已揭示的那样，这种做法也是巴黎皇家美院的计划，尽管只能短期内付诸实施。即便是规模最小的新美术学校也具备另一个特点，即**有奖竞赛**。在奖章与大奖之间有若干奖励等级。班上的素描尖子被授予一枚奖章，而经过复杂考试和长期准备之后所颁发的大奖则气派庄重。至于竞赛题材，通常是选择同一类型，同样要符合法国17世纪的传统和新古

1　莱维措［K. Levetzow］，《皇家美术学院的历史》［*Geschichte der Königlichen Akademie der bildenden Künste*］，斯德丁与莱比锡［Stettin und Leipzig］，1808年；以及菲奥里洛［Fiorillo］，前引书。

2　在卡塞尔和杜塞尔多夫，美术学院与美术馆的联系恰恰是从该学院成立之初就建立了。

典主义的要求。在帕尔马——只引一例（尽管这是个特例，因为它涉及那些面向所有国家艺术家的公开竞赛）——确定的画题如下：汉尼拔俯视着意大利平原、苏格拉底之死、阿尔比努斯［Albinus］、贞女维斯太［Vestal］，帕皮里乌斯［Papirius］与他的母亲、亚历山大与阿佩莱斯、恺撒之死、阿喀琉斯与忒提斯、阿喀琉斯与利科梅德斯［Lycomedes］。帕尔马完全模仿了巴黎的做法——但这里主要由歌德确定题目（“魏玛艺术之友”）：维纳斯将海伦引向帕里斯［Venus Leading Helena to Paris］、赫克托耳离开安德洛玛刻［Hector leaving Andromache］、尤利西斯和狄奥墨得斯牵走瑞索斯的马［Ulysses and Diomede carrying away the horses of Rhesos］、阿喀琉斯与众河神交战［Achilles's fight with the rivers］、阿喀琉斯和吕科墨得斯［Lycomedes］的女儿们。如同在巴黎一样，罗马的**游学奖学金**通常被授予最优秀的学生，他们居于学院教育的顶端，不过在相当多的情况下这些奖学金扩大到涵盖在巴黎的学习时期，这一点已成为突出的特点，有时甚至被授予仅在巴黎做研究的人。最后，各地都可看到明显源于法国的一个特色，那就是定期举办**学院展览**。在大多数首府城市，这些学院展览是有史以来第一批美术展览会，如柏林（1786年）、德累斯顿（1764年）、哥本哈根（1769年）、斯德哥尔摩（1784年）等。当时在伦敦举办的美术学院成立之前的首次展览会，参观人数可以说明美术展览会的成功：在两周内共卖出6582份展览目录。[1]探讨一下在那样一个时间节点上是何原因导致了对艺术展览的普遍需求会很有意思，但要写一部美术展览的历史，尽管很诱人，很有前景，但并不是在讨论另一主题的书中可捎带包揽的任务。

169

要总结18世纪晚期美术学院的训练课程，应提到一位伟大的新古典主义艺术家所走过的发展道路，他就是托瓦尔森［Thorwaldsen］。他于1781年被哥本哈根美术学院初级班录取，1782年升入中级班，1785年升入古代艺术班或石膏班，于1786年开始画人体写生。1787年他获得了小银质奖章，1789年获

1 惠特利，《英国艺术家与他们的朋友们，1700—1799》，伦敦，1928年，第163页。

得大银质奖章，1791年获小金质奖章，1793年获大金质奖章。从1795年到1798年，他住在罗马。后来于1805年被选为本国美术学院的教授。[1]

上文对新美术学院效仿法国皇家绘画与雕刻学院的情况作了详尽的说明。不过，尽管有这一切相像之处，但新的学院依然体现了一个崭新的时代，这一点无须证明。至于会员的不同等级，乍看起来似乎没有什么变化。但是，伦敦美术学院的第一批荣誉会员中有约翰逊博士［Dr Johnson］和哥尔德史密斯［Oliver Goldsmith］，新柏林美术学院的第一批荣誉会员中有歌德、赫尔德、维兰德［Wieland］，这一事实表明了一种新气象的最初迹象。所有这些人被选出来，并非着眼于他们的头衔或社会关系，而是因为他们是艺术界与思想界的佼佼者。建筑师、画家和雕刻家会员，主要是一些新古典主义风格的头面人物。他们似乎符合超人艺术家，即"类似于君主"［"den Herrschern gleich"］的新概念。因此，18世纪美术学院的一个特点便是它们拥有大量**院外会员**，这是柯尔贝尔时代所没有的现象。直到1750年为止，巴黎皇家美院仅接收相对较小的艺术家与保护人圈子，他们与美术学院有着直接而紧密的联系。而现在则认为，对于提高艺术学校的声誉来说，尽可能多地吸纳众望所归的领袖人物作为会员，是一种理想的、几乎是必要的手段。例如，哥本哈根在1770至1830年选出了31位外国艺术家，建筑师有佩西耶［Percier］与方丹［Fontaine］、欣克尔［Schinkel］、克伦策［Klenze］和盖特纳［Gärtner］，他们是最有代表性的；雕刻家有卡诺瓦［Canova］、塞格尔［Sergel］、沙多［Schadow］、劳赫［Rauch］与丹内克尔［Dannecker］；画家有卡穆奇尼［Camuccini］和本韦努蒂［Benvenuti］、热拉尔［Gérard］和伊萨贝［Isabey］、科内利乌斯［Cornelius］、马泰伊［Matthäi］、福格尔施泰因［Vogel von Vogelstein］以及劳伦斯爵士［Sir Thomas Lawrence］；铜版画家中有莫尔根［Morghen］和隆吉［Longhi］。所有这些人的共同特点是他们在各自国家的美术学院生活中扮演着重要的角色。由于在各美术学院之间总是有

170

1 蒂勒［J. M. Thiele］，《托瓦尔森传》［*Thorwaldsens Leben*］，第1卷，莱比锡，1852年。

大量的通信往来，所以各院院长和各系的头儿都彼此相识并相互举荐便完全可以理解了。这导致了在19世纪各个国家均存在着一个学院会员的阶层，他
171 们以其他城市或国家美术学院所授予的头衔为荣，并急于让属于他们一路的人来填补缺额。在这样一种制度与古老的巴黎皇家美院自足而超然的态度之间，形成了鲜明的对比。老巴黎皇家美院从不选举外国会员，除非他们自愿地并以一种恰当的方式提出申请。

如果对1650年和1750年行会与学院之间的冲突进行更为详尽地考察，另一种对比就显露出来了。在勒布伦时代的巴黎，美术学院的目标是完全为艺术家而非工匠服务。想借助于艺术来促进商贸的热情有时竟然导致了一种机制的建立，美术学院借助于这种机制建立起了对于行会的管控。例如在哥本哈根，1771年制定了一条规则，规定凡是为了获得行会自由而创作的一切杰作都必须上交学院。这项职能建立起来却招惹了麻烦，直到1885年才放弃。维也纳与柏林一度也跟着实行了类似的办法，并鼓励一些能力特强的匠师在学院拓宽他们的审美品位与风格知识，然后授予他们以学院公民（维也纳）或学院艺术家（柏林）的头衔。[1]

关于**分校**，柯尔贝尔的方案与18世纪晚期的实践之间表现出了另一不同之处。在法国，设立分校的意图主要是以一个中心来控制大范围的艺术活动，实际上早在1664年就打算建立这类分校，至少是以巴黎郊区“分支机构”的形式出现。[2] 1790至1810年普鲁士的分校建立起来，“主要是在那些制造业繁荣的省份”，以便工匠与学徒可在这些教学目标明确的学校中得到训练。

172 现在，这种美术兼职业性质的学校所制订的**课程**也必须以全新的面貌出现。不过，以为在1800年那个年代关于产业要求的考虑类似于今天对这一

1 **哥本哈根**：梅尔达尔与约翰逊，前引书，第XXVI页，第251页。**维也纳**：吕措，前引书，第69页。柏林：《1790年的规章》[*Rules of 1790*]，第25页。附带说一下，在维也纳，1783年制定了一条规则，一名工匠必须在美术学院的一个班上通过考核，以取得某一行会中师傅的头衔（参见德雷格尔[Dreger]，前引书，第9页）。

2 《议事录》，第1卷，第281、283页。

表述的理解，那就完全错了。当时并不涉及材料及工艺方面的问题。无论是对于未来的画家还是匠师，学院课程全都是素描课。这绝不是新学院的管理者思想懒惰看不出新问题，而是由于当时的理论家们自觉地、深思熟虑地确信，工业艺术家的活动不是别的，只是凭借不同工具将素描转施于不同的材料上。本着这种精神，叙贝朗写道："素描就是再现物体的形状；雕刻铜版、雕像、绘画，就是用錾刀、凿子和画笔再现这相同的形状……所以不需学习其他东西，只要学习运用这些不同工具。"

在18世纪末，一所完整的美术学院依然只是一所素描学校。各地学校的规章与记录证实了它的标准结构，当时德国最有名的美学家祖尔策对其进行了描述。在《造型艺术概论》[*Allgemeine Theorie der bildenden Künste*] [1]一书中他写道：

> 美术学院必须备有学习素描艺术所必需的教具，主要是以下这些相当多样化的东西：有关素描的书籍，首先展示人体分离的各个部分，头部的外形和比例，鼻子、耳朵、嘴唇、眼睛等的外形与比例；然后是人体更大的组成部分以及完整的人体。临摹这些是为初学者设定的首要任务。接下来要临摹从最优秀艺术作品中选取的人物，正确地画经典雕像的素描，临摹最伟大的大师拉斐尔、米开朗琪罗、卡拉奇等人画的人物，等等。在临摹这些作品时，学生们初次领略到更高的艺术境界。除了储存素描以外，还有必要贮存石膏像，它们代表了最高贵的古代作品和某些新近的作品，包括局部的和完整的人像与群像。学生们将必须刻苦地作画，因为这不仅有助于他们发展出敏锐的眼力，有助于对美的形式的鉴赏，而且还有助于他们掌握光与影、各种姿态以及透视短缩的知识。此外，学院还必须有模特，外形漂亮的男人在高台或桌面上根据主讲教师的指导摆出不同姿势……这样教师便能就如何观察单个人物上的

173

1　第2版，第1卷，1792年，第12页以下。

光影的所有问题进行讲解。人体写生课的教室要装备得可用日光，也可用人工照明。

祖尔策也推荐了不少铜版画和绘画，如果某幅画可以利用，他还提供进入某家美术馆的方便途径。他承认像这样一所美术学院“需要一笔只有王公大人才能支配的开销”，但他又补充说，“一所美术学院以适度的开销也能建立起来并维持下去。”他将我们通常所称的美术学院，即“年轻学生可在其中接受一切与素描相关的训练的公共机构”，与“具有非凡才能的人的协会”区分开来，后者是王公大人为了激励“对艺术各个重要方面进行研究”而任命的学院会员。祖尔策对开办美术学院的初衷作了简短的论述，并将其作为附录加在一篇论美术学校的长文之后。这种方式清楚地证明学院已从原先一种社会机构变成了单纯的美术学校。尽管依然有例外的情况，不过必须留待以后讨论。

如果从我们眼下所关注的这个时代，回顾一下所谓巴黎特色的**教学方法**，并进一步回顾莱奥纳尔多·达·芬奇提出的教学方法，那么在16世纪与18世纪之间好像没有发生多大的变化。素描临摹、素描石膏像与素描写生这三大步在莱奥纳尔多、祖卡里、勒布伦和新古典主义者那里都是一样的（图9—12）。然而有一种程度上的区别。事实上这一区别是将美术学院发展第一阶段与第二阶段划分开来的最重要的特征之一。皇家美术学院的教学总是纯补充性的，只限于晚间两个小时画石膏像和人体写生。门斯为马德里美术学院撰写的《规章》[*Regolamento*]对新古典主义运动精神作出了最生动的表述，他说，一所美术学院，应该“实践……上述这些，监护者或好的老师必须与他的学生一起实践”，学生在这学校里可以学到任何东西，“如同是只在一位老师之下学习”。[1]尽管这一纲要未立即付诸实施，但在1800年之前还是对最“现代”的新方案做了某些尝试，在这里必须提一下。在德累斯

174

1 达萨拉，前引书，第217页。

顿和杜塞尔多夫，学院会员有义务在他的家中训练学生；在那不勒斯，最有前途的学生被授予皇家奖学金，送到当地最优秀的艺术家作坊中做学生或徒弟；在柏林，成立了一个称作获奖生学部［Institute of Remunerated Pupils］的部门——顺便说一句，这是对那时巴黎最新改革举措的模仿，我们现在将讨论这项改革——该部的学员被允许整天待在学院教室和教授的工作间里。[1]这些试验或许是有趣的，但正如上文已说过的，依然是相当特殊的情况。

但使得整个18世纪美术学院的面貌与日常生活不同于巴黎皇家美院的主要特征，是引入了**初级班**与**职业班**教学。在维也纳、柏林、斯德哥尔摩或哥本哈根，各个系的划分以及全日制课表是必需的，而在巴黎则不需要作此安排。例如在柏林，初级教学之后是石膏像写生、人体写生、解剖学等内容。初级教学之后分为三个阶段：（1）入门：花卉、装饰纹样、“理想化的叶子”、人脸部各部分；（2）头、手、足等；（3）全身人像。附带说一句，这令人生畏的教学计划直到1870年之后才有所改变。在维也纳有四个系：绘画与雕刻、铜版画、装饰纹样和建筑。在这四所“学校”中，采取“分班”授课：“历史画的基本要素……（这明显是指素描临摹），素描与立体造型……人体写生与人体造型”……风景素描，以及“花卉和其他可应用于所有艺术产业分支的装饰物的素描与彩绘写生”。在斯德哥尔摩有五个班：装饰素描、人像素描、石膏像写生、人体写生及建筑。[2]

175

为了传达这种美术学院日常课程的生动印象，可以分析一下1800年左右柏林美术学院的课程表：

1　**德累斯顿**：维斯勒，前引书，第58页。**杜塞尔多夫**：克拉菲克［Klapheck］，前引书，第145页。**那不勒斯**：亚里奇，前引书，第31页。**柏林**：泽格［Seeger］，前引书，第97页。值得一提的是有一位柏林艺术家，即最严峻的新希腊风格的代表之一杰内利［H. Ch. Genelli］，他在一本题为《美术学院的观念》［*Idee einer Akademie der Bildenden Künste*］（不伦瑞克，1800年）的书中认为，学院会员在他们工作室里训练学生是他们的一项职责。

2　**柏林**：泽格，前引书，第59页，关于1870年，见第169页。**维也纳**：吕措，前引书。**斯德哥尔摩**：洛斯特鲁姆，前引书，第354页。

礼拜一：	7—9时	衣纹
	8—12时	图画馆的素描与绘画
	8—12时	造型：古代艺术（石膏像）
	2—4时	职业班素描
	2—6时	图画馆的素描与绘画
	2—6时	造型：古代艺术
	4—7时	职业学校的造型
	5—7时	人体写生
礼拜二：	7—9时	衣纹
	8—12时	图画馆的素描与绘画
	10—12时	透视
	2—5时	建筑素描
	2—6时	图画馆的素描与绘画
	2—6时	造型课：古代艺术
	5—7时	人体写生
礼拜三：	7—9时	衣纹
	8—12时	石膏像写生
	9—12时	素描临摹等
	9—12时	石膏装饰纹样写生
	2—5时	素描临摹等
	2—5时	石膏纹样写生
	2—6时	石膏像写生
	5—7时	人体写生
礼拜四：	7—9时	衣纹
	8—12时	图画馆的素描与绘画
	8—12时	造型：古代艺术
	8—12时	石膏像写生

176

　　　10—12时　透视
　　　2—5时　建筑素描
　　　2—6时　图画馆的素描与绘画
　　　2—6时　造型：古代艺术
　　　4—7时　职业班的造型
　　　5—7时　人体写生
礼拜五：7—9时　衣纹
　　　8—12时　图画馆的素描与绘画
　　　8—12时　造型：古代艺术
　　　8—12时　石膏像造型
　　　2—6时　图画馆的素描与绘画
　　　2—6时　造型：古代艺术
　　　2—6时　石膏像写生
　　　5—7时　人体写生

属于获奖生学部的优等生必须修以下各班级的课程：

礼拜一：8—12时　图画馆的素描与绘画
　　　2—6时　图画馆的素描与绘画
礼拜二：7—10时　石膏像写生
　　　10—12时　透视
　　　2—5时　建筑素描
　　　5—7时　人体写生
礼拜三：7—9时　衣纹
　　　9—12时　素描临摹等
　　　2—5时　素描临摹等
　　　5—7时　人体写生

礼拜四：7—10时　石膏像写生
10—12时　透视
2—5时　建筑素描
5—7时　人体写生
礼拜五：8—12时　图画馆的素描与绘画
2—6时　图画馆的素描与绘画
礼拜六：7—9时　衣纹
9—12时　素描临摹等
2—5时　素描临摹等
5—7时　人体写生[1]

177 当然，这类详细的课表只有在规模最大的综合性学校中才制订得出来，较小的学院或那些依然不关心商业利益的学院，如罗马与伦敦的美术学院，则仍保留着17世纪的传统特色。[2]不过毫无疑问，在1750年至1800年间，这些学校被认为是保守的，而那些教学面宽、有完备教学计划的学校则被视为是时新的、进步的。

要说明这一点，以下事实便是最佳的例证：就连法国皇家绘画与雕刻学

1 泽格，前引书，第104、78页。

2 小型的美术学院，如**卡尔斯鲁厄**：每周4小时的素描临摹课等，每周2小时的石膏像写生课（基歇尔［Kircher］，前引书，第25页）；**哈瑙**：三分之一的学生每周一、二、五在8—11时上课，三分之一的学生每周三、六在2—5时上课，三分之一的学生于周六的5—8时上课（《创办文件》［*Stiftungsbref*］，前引书）；**安特卫普**：夏季与冬季学期，每天2小时石膏像素描课，夏季学期每天2小时衣纹课，冬季学期每天2小时人体写生课（《1796年的章程》［*Rules of 1796*］，斯特雷伦前引书）。不开设职业课程的大型学院，如**罗马**：圣路加美术学院，除了人体写生课以外，在1814年之前根本没有课堂教学。米西里尼十分肯定地说，该学院介于祖卡里与1810年的一个“mero istituto di nome, e non di fatto..., più specioso, che utile”［“华而不实的、完全是名义上而非事实上的小机构”］之间，没有“formali scuole di buone Arti”［“正式的美术班”］和“fisse classi di pubblico insegnamento”［“公共教学的固定年级”］（前引书，第376页）。因此，凯斯勒［J. G. Keyssler］在他的《德国、波希米亚、匈牙利纪游》［*Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn...*］（1776年，第1卷，第513页）中描述了圣路加美术学院只不过是艺术家召开会议的地方。在伦敦，只有古代艺术班［Antiqu School］和写生班［Life School］，由管理人员进行管理，模特的姿势是由巡视员来摆的。

院也被拖进了一场紧张的学习运动当中。我指的是建立于1748年的优等生学馆［École des Elèves Portégés］——它是后来柏林建立获奖生学部的一个范例。这个学馆的校舍处于老卢浮宫的一座建筑内，开办的目的是为大奖获得者、学院的六名尖子生提供食宿。他们必须在学馆内住上三年，然后前往罗马法兰西美术学院去深造。在这些年中他们的主要任务是画油画。绘画被看作是画家训练中最关键的部分，这是1750年前后形势的一个显著特点。当时正值布歇创作的全盛期。学馆传授图画临摹（直至1765年，地点在卢浮宫中的阿波罗馆），还讲授构图、历史与神话、透视与解剖。甚至我们还听说他们每月要到户外去研究古老建筑和如画式风景。这里突然间就有了研究生教育的整个计划。于是问题就来了，即如何对这令人惊讶的新奇计划进行解释。[1]

178

这一计划的提出似乎完全仰仗于蓬巴杜夫人和她的兄弟、国王建筑总监马里尼［M. de Marigny，Surintendant］，而且这个学馆也并不是他们所实施的唯一革新。美术学院在1747年接受了国王本人的保护，这是有意识改变政策的第一个信号。学院展览会恢复了，现在变成了以沙龙名义举办的定期展览；所有外省分校纷纷成立，我们在本章开头就已列举了这些分校。1777年这些分校被置于巴黎美术学院的管理之下；同年，行会的圣路加美术学院关闭，这是废除法国行会或在某些情况下对行会进行改革的结果。1776年学院就已开设了第二人体写生班，以应付越来越多的学生。所以这些措施应被理解为是大革命之前同情自由改革情绪的表现。在1789年之前数十年中，以各种方式进行的自由改革是值得注意的。在这特定的情况下，肯定会激发起对艺术及艺术改良的新兴趣，但绝不会使人们对皇家美院抱有好感。相反，上文提及的那些措施似乎在一定程度上针对的是1750年时学院的状况。要证明对这些改革所作的这种解释是正确的，只要指出国王不满的一个信号就够了：1748年他明确要求组建一个沙龙展览会评审团。优等生学馆十有八九是

1　库拉若，《18世纪美术学院的历史》，巴黎，1874年。

对美术学院教学方法和教学结果的另一种非难。

因此，学院职员们从一开始便强烈反对这所新学馆就不足为奇了。只要蓬巴杜夫人还当权，这种反对情绪就潜伏着。但在她和老练灵活的校长凡·洛［Carle van Loo］相继去世（1764年和1765年）之后，学院就立即成功地瓦解了这个学馆，重新获得了国王的欢心。1764年拨款增加到1万镑。1765年学馆被迫撤离阿波罗馆，现在这间展厅成了学院的一部分。1771年颁布了一份新教学条例，规定将来一年只有两名学生可进入这个学馆，只上一年课，节省下来的钱归学院。这严重削减了学馆的活动，其实这只不过是它的短暂的死刑缓刑期。美术学院未停止对该学馆的压迫，最终取得了完全的成功。1775年学馆关闭，1777年为12名学生设立了“皇家公寓”［Royal Hostel］将它取代了。然而这些学生的训练是私人性质的，在一流艺术家工作室中进行。因此，这项新措施完全缺乏老学馆的鲜明特色和进步性，而巴黎皇家美院再一次缩减到它开张时的规模，并将以这一面貌呈现于大革命法国年轻艺术家的面前。

179

在启蒙运动、新古典主义运动以及中产阶级兴起的影响下，新建的一批美术学院得到了拓展，因此必然出现另两种变化，最后必须提一下。一是注册学生的人数，二是所需房间的数目。在1783年，维也纳美术学院的初级班大约有40名学生，古代班约有40名，写生班约30名，风景班约30名。1784年哥本哈根的相应人数为：初级班138名，装饰纹样素描班70名，而古代素描班只有20名，人体写生班只有29名。在斯德哥尔摩，1800年前后的人数比例更令人吃惊：高级班学生10名，而初级班390名。很明显，此种规模的学院所需要的食宿条件相当于或超出了巴黎17世纪曾是极其宽裕的条件。一所美术学校拥有六间校舍在那时算是独一无二的了，而现在这是中等规模的普通美术学院的起码标准。1700年前后柏林美术学院的校舍布局在上文已作了讨论（图10—12）。在德累斯顿，美术学院自1768年以来就已经拥有了会议室、素描临摹室、古代班教室、人体写生教室、造型教室、铜版画教室和几何学与建筑学教室各一间。在伦敦，文献提到的校舍有大堂、休息室、接待室、

180

古代班、图书馆、模特班和议事会议室。在莱比锡，看看一所规模较小的艺术学校我们便发现，它有一个房间和若干小房间以供素描、古代素描、人体素描写生和绘画所用。在哥本哈根，美术学院在夏洛滕堡王宫［Palace of Charlottenborg］中拥有宽敞的用房。除了皇家博彩馆［Royal Lottery］之外，该王宫内还包括了自然史研究所和其他科学协会以及美术学院教授与宫廷艺术家使用的楼层。下面这些房间是供美术学院使用的：大堂、会议室、两间初级班教室、两间建筑班教室、一间古代艺术班教室、一间写生班教室、两间绘画教室。在18世纪，维也纳美术学院是1786年之后拥有最大校舍的学院，在这方面它无疑是个例外。圣安伦楼［St Annen Gebäude］被分配给该校使用，它曾属于耶稣会。底层是石膏像收藏室，附设一间石膏像作坊，一个绘画学校，有六间教室，还配置了一些套间，一层是图书馆和演讲厅，二层是画廊以及铜版画与模型压印班，有八间房，以及建筑班的六间的教室。三楼设有若干绘画班，雕刻及蚀刻铜版画学校（四间）、风景画学校（三间）、雕刻学校、普通素描学校和写生班。如果我们将这些精心安排的方案与巴黎皇家美院的简单设施作一比较，先前维也纳的一名学生施诺尔［Veit Schnorr］的沮丧便可理解了，他曾在1803年目睹了巴黎学院的情况，对该校狭窄的楼梯与难看的写生教室尤为反感。[1]

我们在说维也纳美术学院是18世纪最大的美术学院时，已经将一所艺术学校排除在外了，即圣彼得堡美术学院，它的校舍实际上要大得多，一幢500英尺×400英尺的大楼矗立于涅瓦河畔。不过它在许多方面与迄今为止所讨论的所有学院相当不同，以至于不能与它们混为一谈。 181

不过，虽然现在可以认为已经给出了18世纪后半叶正规美术学院的恰当印象，但仍可花些篇幅来叙述某些重要的美术学院所表现出的多样性与反常

1 《新条顿信使》［*Neuer Teutscher Merkur*］，第1卷，1803年，第91页。底楼布局，**维也纳**：吕措，前引书。在该学院迁入圣安伦楼之前，它在老维也纳大学二楼上有一间会议室，古代班、写生班、初级素描班、风景班教室各一间，还有三间建筑班教室。关于**德累斯顿**，参见维斯勒，前引书，第79页；**伦敦**：莱斯利［Leslie］，前引书，第7页；**莱比锡**：尼佩尔［Nieper］，前引书，第18页；**哥本哈根**："夏洛滕堡"，前引书。

规性，以圣彼得堡美术学院作为这一概述的开端是十分合适的。

将西方特色的学院美术教学引入俄罗斯的第一次尝试，可追溯到彼得大帝，这并不奇怪。他在帝国印刷厂的基础上为铜版雕刻师安排了一个人体写生班。若干年之后他开了一个美术班，作为新成立的科学院的一部分。但真正意义上的美术学院直到1757年才开办起来，由大臣舒瓦洛夫［Schuvalov］提出动议，他也是莫斯科大学的创办人。这家美术学院的训练比其他地方更像是所中学。学生要穿校服（俄罗斯大学的学生也是如此），并制订了每周31小时的课程表，其中素描课16小时，数学课4小时，几何课2小时，语言课3小时，历史与神学课6小时，1760年又加上了解剖与人体写生课。1764年，张伯伦·贝茨克伊［Chamberlain Betzkoi］制定了新的规章，他曾一度住在巴黎，结识了若干位"百科全书派"，故美术学院的中学特色更为明显了。182 现在这个机构划分为教育学院［Collège d'Education］和艺术学院［Académie des Arts］。教育学院开始时有60名6岁的学童，他们所接受的教育远远超出那时俄罗斯的通常标准，十分类似于那时最为现代的学校，即"中学"［"Realschul"］类型的学校。学童们在该校上九年学，不过在升入高年级之前，要看他是否已展现出了艺术天赋的迹象。如果是这样他就可以升入美术学院。那些仍在教育学院上学的学生则接受职业训练。为此目标，学校开设了青铜与铁器铸造、徽章与钱币冲压、家具制造、镀金与乐器制造等工场。毕业时他们便成为各种行会中的师傅或"准师傅"。

这种教学体系有两个特色不同凡响，尤其值得一书。第一个特色是将中等教育、职业教育和美术学院综合于一校之中。这种情况本身就表明了在这个国家中各类公共教育仍不发达。不能指望现存的机构来培养具有西方趣味的艺术家或熟知西方观念的工艺师。普通教育没有达到欧洲的标准，这一点被看作是一条最显而易见的理由，必须弥补这一缺陷。这与启蒙运动的精神是一致的。因此，从这一角度来看这一体制肯定是适合的。圣彼得堡美术学院的第二个显著特色是国家的干预力度在18世纪乃至19世纪都是独一无二的。抓牢一个6岁的孩子，将他投入一所国家控制的学校、作坊或学院中一直

不放手，直至他能够充当宫廷艺术家或某个行业师傅的角色——这套巧妙程序的发明只能以这样一种特殊的巧合来解释，即一个在西方文明之外发展起来的国家，突然间被纳入西方文明，而且正值西方历史上专制主义及其在商业领域的反映——重商主义处于统治地位的时期。对于已走过了文艺复兴和宗教改革的所有西方国家来说，它们已经历了个人主义与自由主义的发展， 183 有文化有教养的中产阶级已成长起来，这样一种制度在18世纪与19世纪是没有问题的。只是到了眼下，随着“极权主义国家”的成长，类似的由国家控制的教育体制又浮出水面，而这一点只是到本书结尾处才与我们有关。就我们现在所讨论的18世纪而言，圣彼得堡是独一无二的。[1]

将西方文明世界中处于最西端国家的一所重要的美术学院看作是第二所“超出常规”的美术院校，或许有助于我们看清18世纪东西方的鲜明对比：这就是**伦敦**的皇家美术学院，它在各个方面都代表了相对立的另一个极端。这所学院——在英格兰它又能怎样呢——几乎从一开始就要努力成为一家完全私人性质的机构，直至现在依然如此。该校的缘起与皇室只有些许关系，而与政府没有任何瓜葛。在追溯皇家美术学院成立之前的情况时，你可以看到詹姆斯·桑希尔爵士提出的以法国模式建立一所美术学院的规划，而这正如我们在前一章所说的，只是纸上谈兵。文献提到的下一个计划的年代是1753年，是由业余爱好者协会［Society of Dilettanti］制定的，这个协会 184

1　哈塞尔布拉特，前引书，第1—67页，《帝国美术学院的特权与规章》［“Privilèges et Règlements de l’Académie Impériale des Beaux Arts”］，圣彼得堡，1765年。哈塞尔布拉特的书也收入了该学院的建筑景观图与平面图。堪与圣彼得堡美术学院相比的是斯图加特的卡尔高级学校［Hohe Karlsschule］。这是一位宫廷舞台美术师建立的私人工作室学院，于1762年被改成了一所公爵学院［Ducal Academy］。1770年在这“幽静之地”的公爵别墅成立了一所学校，旨在将军人子弟培养成园艺师和灰泥装饰师。还有一所军事学院也在这座“幽静之地”别墅中办学，开办于1773年。卡尔高等学校就是这几个不相干部分的奇异混合体。由于该校生源出身悬殊，人们发现有必要从社会地位上将学生划分为高低两个部分，对贵族和普通人家的子弟分别施以不同的教育。艺术家当然只能是普通人，这部分人由乐师、舞蹈家、猎人、园艺师以及建筑师、雕刻家、画家、铜版雕刻师和灰泥装饰师组成。所有在校学生都生活在严格的军事纪律的束缚之下。从席勒的传记中可读到对此情形的描述，他曾是卡尔学校的一名学生，也是德国新古典主义风景画领袖人物科赫［J. A. Koch］的学生。1776年，该校迁至斯图加特，皇帝于1781年将它改成了一所高等学校［Hochschule］。然而，此后不久它便销声匿迹了（瓦格纳［H. Wagner］:《卡尔高等学校的历史》［*Geschichte der Hohen Karls Schule*］，2卷本，维尔茨堡，1857年）。

成立于1734年，是一家著名的绅士旅行者俱乐部。当时计划在卡文迪什广场［Cavendich Square］南侧建一幢楼，以便将石膏像和其他艺术品陈列室与艺术学校连成一体。该协会与那些常在圣马丁街自己的私人美术班中画画的艺术家们进行了讨论，但陷入了僵局，因为这些艺术家似乎不愿业余爱好者协会插手美术学院的管理。因此，艺术家们自己在索霍区［Soho］的Turk's Head咖啡屋召集了一个会议选出未来美术学院的职员。这一尝试似乎失败了。但后来又有人发起了一项计划，主张英国必须拥有一所真正的美术学院的呼声日益高涨。1755年出版了两本小册子，一本是内斯比特［Nesbitt］撰写的《论皇家美术学院的必要性》［*Essay on the Neccessity of a Royal Academy*］，另一本是由圣马丁街画家团体所撰，题为《建立美术学院的计划书，以求更好地培育……绘画、雕刻、建筑及设计艺术》［*The Plan of an Academy for the Better Culivation...of Painting, Sculpture, Architecture, and the Arts of Design in General*］。也正是这同一群人，在若干年后策划了英国首次公开的美术展览会。此次展览是在大不列颠艺术、制造与商贸促进会［Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce in Great Britain］的大楼内举办的，这个协会现在叫作皇家艺术协会［Royal Society of Arts］，自从1754年成立以来，该协会为16岁以下的儿童颁发优秀素描奖。然而，他们并不想成为一所艺术学校。有一群艺术家，协会允许他们在自己的展厅内展出作品，正是这群艺术家采取了一系列最终的、也是成功的步骤，使美术学院得以建立。因发生了口角，这群艺术家于1761年脱离了协会，开始以“大不列颠艺术家协会”的名义举办自己的展览。1765年，他们获得了皇家颁发的特许状，这个团体无疑配得上这一荣耀。我们发现当时在英格兰工作的所有最优秀的艺术家均是它的会员：拉姆齐［Ramsay］、雷诺兹、庚斯博罗［Gainsborough］、罗姆尼［Romney］、桑德比、赫德森［Hudson］、斯塔布斯［Stubbs］、佐法尼［Zoffany］、祖卡雷利［Zuccarelli］、科茨［Coates］、凯特尔［Kettle］、威尔逊［R. Wilson］、德比的赖特［Wright of Derby］等。1767年，艺术家协会再一次分化，并成立了一所美术学院，但



图17 伦敦皇家美术学院的一次会员聚会，铜版画，厄勒姆［R. Earlom］根据佐法尼［J. Zoffany］绘画制作，1772年。此铜版画其实是一幅该美术学院会员的团体肖像画，并非是图解学院日常教学的课图。佐法尼位于最左边，他后面抬起手臂的是本杰明・韦斯特。再右边双腿叉开坐着的是弗朗西斯・海曼［Francis Hayman］，他身后靠近灯处的是保罗・桑德比。位于中央的是雷诺兹，他手持助听器，转向建筑师钱伯斯［Chambers］。雷诺兹右边的是威廉・亨特［William Hunter］，亨特旁边站着的是巴尔托洛齐［Bartolozzi］。再往右，靠近模特处将手放在膝上的是弗朗西斯科・祖卡雷利［Francesco Zuccarelli］。最右边是理查德・科斯威［Richard Cosway］（拄着拐杖），他后面偏左是诺勒肯斯［Nollekens］。安杰利卡・考夫曼［Angelica Kauffmann］不在场，但她的肖像可在墙上的一幅长方形画框中见到

185 是他们一听说国王“已仁慈地乐于宣布皇家有意将美术学院置于他的保护之下”，就放弃了这一计划。又一年过去了，1768年11月28日，22名艺术家就此事向国王递交了备忘录。于是，根据1768年12月10日的一份法律文件，“伦敦皇家美术学院成立，其宗旨是培育与改良绘画、雕刻和建筑诸艺术”。它的规章总的来说与通常的规章没有什么区别。国王是学院的保护人，并保有批准新会员的权利。教学是免费实施的，学院会员也不领取报酬，国王只是拨给部分校舍修缮经费。12年以后，来自皇家的捐赠悉数取消了。

对这种情况需要作出解释，事实上这导致了伦敦美术学院与所有迄今为止讨论过的其他美术学院之间的本质区别。在11月28日的备忘录中，这些艺术家已明确地将“建立一所规范的设计学校或学院，以供艺术类学生就学，并举办年度展览，向所有卓越的艺术家开放”作为未来学院的“两项主要任务”。毫无疑问，展览会在巴黎和其他欧洲各国首都很重要，但没有任何地方像这里将展览会作为一所美术学院的工作中心。英国艺术家很清楚，为什么他们要如此坚决地强调这一点。大不列颠艺术家协会举办的展览会收入情况如下：1762年524英镑，1763年560英镑，1764年762英镑，1765年826英镑，1766年874英镑。因此，美术学院有足够的收入满足需要，实施他们从艺术家协会接手过来的慈善计划。经济的独立有助于维护政治上的独立，皇家美术学院这两个最为鲜明的特色顺理成章地联系在一起。如果不以学院展览会为

186 主导，就没有足够的资金；没有资金学院就不得不依赖政府。换句话说，如果私人性的事业并不比国家干预更为可取的话，就没有任何理由将艺术展览会看作是一种交易活动。在这里民族特色清晰地表现出来，正如我们曾发现它表现于圣彼得堡美术学院。

关于皇家美术学院在18世纪的历史，没有多少东西要说。展览会规模很快便越来越大，参观者也越来越多。1740年有489件作品参展，1792年780件，1801年1037件。在1785年至1795年间，年度资金结余达到了400英镑。另一方面，学校规模依然很小，每年注册学生不超过30人。首次开课是在老萨默塞特宫［Somerset House］，后来在1780年新萨默塞特宫竣工之际，国王

分配给学校更大的校舍。这些教学用房临河滨大道。在学院组织方面没有什么重要变化。1769年决定增加一批会员。1770年，雷诺兹爵士作为学院院长开始在两年一度的颁奖典礼上发表演讲。在前几章中我们给出了这些演讲的不少引文，以表明这些演讲的几乎所有的重要特色都直接来源于路易十四时代的法国艺术理论。因此，皇家美术学院依然是坚定地忠实于宏伟风格的理想，不考虑实用艺术的教学。某些商业兴趣的最初迹象可追溯到1792年韦斯特的首次院长演讲。他说："在这里机灵的年轻人接受设计艺术的教育，他们所接受的指导已经传遍了这个国家的各种不同产业。"除了这含糊其词的话以外，再也找不到任何内容了。皇家美术学院规模一直不大，谨慎保守。要不是学院展览会和一年一度的宴会在社会上具有神奇魅力，它的地位便无足轻重。甚至在今天这种魅力都没有失去它全部的吸引力。一所私人性质的学校在没有任何来自宫廷或贵族阶层的干预下便可焕发出这般魅力，这就是英国对美术学院的历史作出的最令人难忘的贡献（图17）。[1]　187

皇家美术学院具有英国特色，而马德里圣费尔南多美术学院［Academia de S. Fernando］几乎没有什么特别令人难忘的西班牙特色。有两个特点应特别指出。毫无疑问，通过种种教学手段来强调艺术家社会地位的取向在17世纪和18世纪所有新成立的美术学院中广泛传布，但只有西班牙是通过授予所有学院会员以贵族头衔的方式来彰显这一点的。也似乎同样在西班牙，到美术学院开办了30多年之后才开设裸体写生课。在伦敦，学院作为一项私人性质的事业，在它首次颁布的规章中就说到"将有一个真人模特的冬季班，画不同角色的男人和女人"。[2] 女性模特往往用于各地的工作室学院中，但在公共美

1　桑德比，前引书，散见于该书各处，例如关于业余爱好者，见第1卷，第24页以下（参见卡斯特［L. Cust］和科尔文［S. Colvin］，《业余爱好者协会的历史》［*The History of the Society of Dilettanti*］，伦敦，1898年），圣马丁街，第26页。促进会，第31页（参见伍德［H. T. Wood］，《皇家艺术协会的历史》［*A History of the Royal Society of Arts*］，1913年），艺术家协会，第36页（参见格雷夫斯［A. Graves］，《艺术家协会》［*The Society of Artists*］，伦敦，1907年）；派伊［J. Pye］，《英国艺术保护人》［*Patronage of British Art*］，伦敦，1845年；惠特利，《英国艺术家与他们的朋友们，1700—1799》，伦敦，1928年；《英国艺术，1800—1820》［*Art in England, 1800–1820*］，剑桥，1928年。

2　**马德里**：卡维达，前引书，第1卷，第293页。**伦敦**：桑德比，前引书，第1卷，第54页。

术学校中使用还是一个例外，我们将在19世纪一章中说明。另一方面，普遍认为男性模特对于全面训练是必要的，而唯独西班牙皇家美术学院似乎特别惧怕赤身裸体的罪过，不使用裸体模特。

上述三家单独列出的“越出常规”的美术学院，从地理位置来说位于欧洲文明的最东端或最西端。而这一文明的中部地区，法国、德国、意大利、荷兰、斯堪的那维亚——这一点应该牢记——发展出了一种具有惊人统一性的艺术教育体系，对巴黎美术学院和重商主义的依从则是这种统一性的决定性原因。18世纪的这种体制对于艺术的生产者与消费者意味着什么？美术学院帮助艺术家获得了长久期盼得到的社会地位，帮助工匠获得了某些古典趣味知识，这种趣味虽与他格格不入，但却有着广泛的需求。同时他们向潜在的保护人承诺，可轻松地提供投合他胃口的艺术与装饰。

188

然而，这些优越性没有一项不可以同等地运用于18世纪的法国。尽管温克尔曼提出了他新颖的风格概念，但新成立的那些美术学院实际上只是巴黎体制的结果。毕竟，如果说温克尔曼的艺术哲学有先行者的话，不就可以在贝洛里和他的法国追随者中发现吗？不应忘记，温克尔曼赞赏勒布伦的天顶画以及雷尼与阿尔巴尼的绘画，赞赏圭迪［Guidi］与格拉维纳［Gravina］的诗歌。他的“理想美”［Ideal-Schöne］与贝洛里的“理念”［Idea］之间的联系是显而易见的。[1]为表明古代艺术的伟大，他颂扬《观景楼的阿波罗》、《拉奥孔》和《躯干》。雷诺兹对《躯干》和米开朗琪罗的颂扬已广为人知。门斯将科雷焦看作是最伟大的画家之一，他更喜欢普拉克西特列斯［Praxiteles］而不是菲迪亚斯［Phidias］。这一切依然具有巴洛克的特色，并不是对古代艺术或盛期文艺复兴艺术的真正理解。事实上，考夫曼［Angelica Kauffmann］和门斯的绘画，韦斯特和厄泽尔的绘画，距离充满生气与直抒胸臆的真正希腊艺术相距遥远。所有这些画都仍然是巴洛克式的，德国艺术史家吉迪翁［S. Giedion］和施密特［P. F. Schmidt］恰如其分地称它们是假古典

1 尤斯蒂，前引书，第2卷，第2版，第321页。参见库拉若，《卢浮宫美术学院专业课程》，第3卷，1903年，第234页，以及潘诺夫斯基，《理念》，第117页。

主义或晚期巴洛克古典主义。18世纪美术学院也具有这相同的摇摆不定的特点。尽管它们吸纳了该世纪的某些新思想，但本质上仍是旧王朝的产物。当法国大革命从政治上终结了旧王朝时，在浪漫主义总体形势下形成的那些哲学与艺术运动则在精神上完成了终结旧王朝的使命，而现存的美术教育制度也已命中注定了。1789年的国民强烈反对它，因为它主要是为满足宫廷与贵族的需求而培养艺术家；浪漫主义艺术家与作家也反对它，因为浪漫主义者拒绝任何按部就班的教育体制。

189

在下一章中，我们将讨论新的社会及哲学观念的起源及其对公共艺术教育的影响，并对这些观念通过19世纪进入20世纪的发展情况进行梳理。



第五章

19世纪

哈曼［Hamann］的著作标志着德国狂飙突进运动的兴起。就在温克尔曼的杰作《古代美术史》出版的同一年，哈曼写道："哦，万有法则的传令官呀！你理解艺术何其之少，你要将艺术建立于天才创造的图式之上，而你拥有的天才又何其之少啊！"[1]这就是英国的扬［Young］、法国的卢梭和德国的哈曼的感受。1759年扬的《试论独创性作品》［*Conjectures on Original Composition*］已经出版；1760年莪相［Ossian］开始发表诗歌；1761年卢梭的《新爱洛漪丝》［*Nouvelle Héloïse*］出版，1762年他的《爱弥儿》［*Émile*］、《社会契约论》［*Contrat Social*］以及哈曼的《果壳中的美学》［*Aesthetica in Nuce*］问世。接着赫尔德的《片断》［*Fragmente*］于1767年出版，1769年他又出版了《批评之林》［*Kritische Wälder*］。1773年，歌德发表了赞美斯特拉斯堡主教堂的篇章，1774年《少年维特之烦恼》［*Werthers Leiden*］出版，1777年海因泽［Heinse］发表了有关杜塞尔多夫绘画的通信。狂飙突进运动的最重要的几幕上演于1768至1781年之间。 190

1　引文出自翁格尔［R. Unger］，《哈曼与启蒙运动》［*Hamann und die Aufklärung*］，第1卷，耶拿，1911年，第298页。

以上这些年代与上一章开头列举的标志着新古典主义运动发展的那些年代属于同一时期。这一点是极其重要的。浪漫主义或狂飙突进运动的倾向一开始只对热情的作家与读者小圈子产生了影响，而古典主义复兴几乎立即成功地改变了整个欧洲建筑与装饰、雕刻与绘画的趣味。

对年轻一代来说，“天才”是一个具有神奇魔力的词。众所周知，雷诺兹是多么强烈地反对“夸张的语言”，而新作家以这些夸张的语言来赞扬“灵感”和一种“艺术规则所望尘莫及的魔幻力”。雷诺兹1774年演讲中类似腔调的矛头明显指向扬。对扬来说，天才就是创造“不可言传之美”的能力。他说，这一冲动［élan］将天才与单纯的理性区分开来。具有创新精神的艺术家不同于循规蹈矩的艺术家，“正如一位魔术师不同于一位好建筑师一样”。赫尔德追随扬说，“科学精神的传播只能妨碍艺术，正像诗学妨碍诗歌一样”（1764年）。一件好的艺术品必须是“感觉多于测量”（歌德，1772年）。“谁要想剥夺美术的随心所欲与想象力，就如同一个凶手在打击它的荣耀与性命。”（哈曼，1762年）[1]

191

对他们几个人来说，这些就是艺术的含义，他们只是不喜欢当时为组织艺术活动和艺术教育所采取的所有措施罢了。“你指望美术学院统治的地方会有热情？”席勒在1783年的一封信中这样写道。在海因泽谈论杜塞尔多夫美术馆的书信中包含有对美术学院最早的控诉。不过，他的谴责和其他年轻作家的发难并未在艺术家中引起任何反响，这一点与当时绘画、雕刻与建筑完全未对狂飙突进运动做出响应的情况是一致的。艺术家反学院的运动直到1790年才初见端倪，1800年之后才有所发展。

然而，还有另一个同盟者从一开始便加入了狂飙突进运动反对美术学院的行列——它来自敌对的阵营。伏尔泰和百科全书派对学院组织的价值提出了质疑，他们的怀疑充满了冷峻与憎恶的色彩，指出学院必定会培养出凡夫

1 扬，《作品集》［*Works*］，1767年版，第1卷，第128页；赫尔德，《论荒芜》［*Abhandlung über die Ode*］；歌德，《论德国建筑》［*Von deutscher Baukunst*］；哈曼，《读者与艺术批评家》［*Leser und Kunstrichter*］（翁格尔，前引书，第1卷，第294页）。

俗子而损害天才。“自从我们有了绘画学院，我们就没有一个伟大的画家了，正如科学院没有培养出大哲学家一样。”伏尔泰的信徒腓特烈大帝所处的地位可以使这些理论付诸实施。他去世前几年拒绝为柏林美术学院办任何事，因为他“还没有看到一个从学院毕业的学生成为像模像样的艺术家”。伏尔泰与狄德罗所提出的论据强烈地使人联想到狂飙突进运动作家使用过的论据。这一情况或许可以用他们共同持有的一个观念来解释：坚信个人的权利，反对用任何条条框框来干涉个人的主观领域。“没有任何我们称之为学院派的作品是天才的作品”，伏尔泰说道。狄德罗认为，原因就在于“学院要求服从规则，几乎把所有具备这种素质的人（即天才）窒息了”。提出反对意见的人并不局限于启蒙运动的领袖人物。亨利·贝特［Henry Bate］希望在1788年的《先驱晨报》［*Morning herald*］上颂扬他的朋友庚斯博罗时，明明白白地讽刺了皇家美术学院：“这位伟大的天才是在对大自然的广博研究中培养出来的，而不是在美术学院中教育出来的。”[1]

192

然而，实际上伏尔泰与扬对美术学院的攻击，其含义有很大的不同。启蒙运动作家优雅轻松地运用他们的武器去战斗而获得乐趣，而狂飙突进的福音传道士们则要用他们的拳头和所能找到的任何东西去粉碎羁绊。这种智性革命发展成为一种激奋的情感革命，而政治与社会革命则是近在眼前的事。年轻艺术家与美术学院最初的冲突具有鲜明特点，在德国发生在世界观领域内，而在法国则发生在实际的政策领域。从这两方面来看都是各自国家中最有实力的艺术家在挑战旧体制：德国是卡斯滕斯［Carstens］，法国是大卫［David］。他俩是同一代人，大卫生于1748年，卡斯滕斯生于1754年。因此他们比温克尔曼和雷诺兹要小得多，而恰好是歌德那一辈人。

1 **伏尔泰**：1735年11月30日的书信，《伏尔泰全集》［*Œuvres complètes*］，第33卷，巴黎，1880年，第557页。腓特烈大帝，引文出自马科夫斯基［H. Mackowsky］：沙多［J. G. Schadow］，第1卷，柏林，1927年，第98页。**狄德罗**：《驳斥爱尔维修〈论人〉的著作》［*Réfutation de l'Ouvrage de Helvétius intitulé L'Homme*］，阿瑟扎特［Assézat］编，第2卷，巴黎，1875年，第327页。**贝特**：惠特利，《庚斯博罗》，伦敦，1915年，第355页。

193 大卫[1]是在他师傅维安［Vien］的引领下进入我们所定义的拟古典主义或晚期巴洛克古典主义世界的，人们称维安是法国的门斯。大卫曾求学于皇家美术学院数载，获罗马奖学金，在意大利花时间仔细研究古典雕刻和卡拉瓦乔、卡拉奇兄弟及其画派、普桑等17世纪伟大画家，并于1783年被巴黎美术学院聘为教师。1784年他创作了《荷拉斯兄弟的誓言》［"Oath of the Horatii"］，这幅画尽管（或者说是因为）明显受到17世纪法国古典悲剧和巴洛克古典绘画的影响，但受到了一致好评。该画对往昔场景的精彩描绘蒙骗了旧时代的鉴赏家们，他们忽略了共和主义信条的真正含义以及大卫为表现它找到的严格的形式表现法，直到他们有一天发现，他就是Citoyen David，即国民议会的一个成员。

而卡斯滕斯的性格与所处环境则完全不同。尽管他渴望成为一名艺术家，但他在15岁时拒绝去卡塞尔跟从蒂施拜因做学徒，因为他被告知他还得给这位著名的美术学院会员充当男仆。他当时一筹莫展——父亲曾是斯莱斯威克［Sleswick］的一名磨坊主，在他很小的时候就去世了——他知道拒绝意味着希望的破灭。他跟着监护人学桶匠手艺5年，22岁成功考入哥本哈根美术学院。他1776年入校，如饥似渴地弥补自己失去的东西。但他几乎立即明白了既定的教育体系不合他的口味。他满怀激情地阅读，莪相、弥尔顿、克鲁普施托克［Klopstock］、《埃达史诗》［*Sagas of the Edda*］使他心潮激荡。194 他极想马上着手创作大型绘画，但尚不具备技术上的能力。经过一段犹豫之后，他下决心参加了素描班，下苦功画石膏像素描。但他喜欢关在屋子里，面对古代杰作的复制品，默默地汲取它们的美，长达数小时甚至数天。我们应记住，那时在美术学院中是不教油画的，卡斯滕斯也拒绝以通常的例行方式学油画。他躲在学院会员、温克尔曼的赞赏者阿比尔高［Abildgaard］的工作室中，凭着疯狂的激情一下子把握住画面整体。若干年后卡斯滕斯完成了学业，住在柏林陷入困境，后来接受了柏林美术学院的一个职位，这是海尼

1 参见德莱克吕兹［M. E. J. Delécluze］，《路易·大卫，他的画派与他的时代》［*Louis David, son école et son temps*］，巴黎，1855年。

茨授予他的。海尼茨重组了柏林美术学院，他是一位趣味高雅的慷慨之士，看出卡斯滕斯的艺术非同一般，愿意帮助他。所以卡斯滕斯于1790年开始执教石膏班。尽管他对海尼茨心存感激，但几乎一开始便一门心思追求变化。他扬言是来投于海尼茨麾下的，而不是投靠院议事会的；这尽管有点过分，但姑且被认可了。接着他不让教长们到他的班上来巡视，而这是美术学院教学计划中不可缺少的组成部分。于是，海尼茨为他争取了一份罗马奖学金，他便动身前去实现他终生的梦想。

但一位罗马留学生对母校负有某种责任，虽然这责任不十分重大。当卡斯滕斯再一次拒绝按校方的要求行事时，关系破裂就在所难免了。海尼茨与卡斯滕斯的通信所承载的19世纪国家与艺术家关系的心理学意义是如此深刻，以至必须在这里详加引述。首先，虽然卡斯滕斯热忱而奋发地去了解伟大的罗马艺术，但他有意无意地不给柏林寄送他的工作报告或小样。海尼茨为此严厉斥责他，但又在同一封信中给他追加了一年的奖学金。对于卡斯滕斯的艺术来说，这一年非同小可。就在这一年的年末，他感觉自己已是一位成熟的艺术家了，可以当画师了。那时他在构想和描绘《命运三女神》、《光的诞生》、《夜》等画的草图，看着这些画，他认为自己有资格写信到柏林，在皇宫中要一个厅廊，全由他自己来画。对海尼茨来说，这个要求莫名其妙。顺便提一下，他对卡斯滕斯1792至1795年间的艺术进展一无所知。他的回复含糊其词，不过仍然很客气。但鉴于卡斯滕斯多年来憎恶学院与官方的态度，有理由给他一个强硬的答复。现在这位艺术家坚持要学院允许他继续待在罗马，还说了很多抨击柏林美术学院和一般美术学院的话。卡斯滕斯的这些书信是艺术家个人对学院体制提出的首次全面批评，他的出发点也与狂飙突进与启蒙运动作家相同。“什么时候没有了美术学院，伟大的艺术家就可以愉快地生活了，时代的力量激励他们将天才运用于伟大的作品，而美术学院已使艺术堕落到满足于画书籍的扉页与尾页。”他接着说，毫无疑问，“所有国家的美术学院在许多方面都造成了危害”。顺便提一下，菲斯利像卡斯滕斯一样，他的作品也展示了狂飙突进的特点。他也以上述相类似的精神，

195

在他的“绘画十二讲”中写道:“所有受到赞助人或个人资助的画家学校，无论是公立还是私立的，都是艺术落难的征兆，公众唾弃与趣味堕落的纪念碑。”卡斯滕斯认为，问题就出在占统治地位的政治制度，这里他仅此一次接近于法国人对这一问题的观点。“专制制度何时才到头？只要它高兴，便随时将如此多的人变成坏公民，将所有天才致残于摇篮之中，将高雅的趣味变成笑料。”他说所有学院的毛病就是靠一连串无用的“院长、教长、教授”来做“表面的炫耀”，他在一封致皇家大臣的信中称他们只不过起到了满足“王公大人虚荣心”的作用。这些学院精致的组织机构和一成不变的教职员等级必定导致刻板的教学体系，在每月变化不定的监管之下，采用临摹素描的致命方法以及同样有害的写生课方法。

196

卡斯滕斯读过卢梭吗？我们不得而知。或许不必去推测他的论证与卢梭的评说之间是否有某种联系。卢梭写道，爱弥儿不应该有这么一位素描老师，“只让他临摹，只让他对着素描画素描”。卡斯滕斯要发展自己独立的思想，在柏林和哥本哈根已看得够多了。艺术是一种“创造性的语言”，一件真正的艺术品，“一个有机的实体”。但这种艺术只能由天才来创造；卡斯滕斯并不打算承认柏林美术学院大多数学徒与学生是真正的美术学院学生。所以，究竟为什么要有一所美术学院？有两位师傅足以教所有名副其实的学生了。至于他自己，他在罗马构思与创作并送往柏林的作品，要比他在课堂上发表的任何言论都具有多得多的实际价值。

很难设想这些措辞激越的、自持的和匆匆写就的书信对海尼茨产生了怎样的影响。有些信头上写着“al caffe greco”[“希腊咖啡馆”]，表明是在罗马最有名的艺术家咖啡馆里写的。毫无疑问，对于这类才华出众的年轻艺术家的出言不逊，海尼茨虽然可以迁就，但也不能越过底线。当卡斯滕斯要求永久住在意大利时，海尼茨以一种有节制的但仍很愤怒的口吻答道：

我不想提醒你未向议事会表示感谢，它在此地和罗马都为你提供了最大限度的支持。尽管你是个外国人，尽管学院经费很少——我只想提

出以下这一点：任何地方都没有这样的惯例，可任意地、自作主张地取消相互间的义务，普鲁士更是如此——现在你自己说说看（他的信的末尾）你如何对待学院给予你的好处，你为学院提供了什么有用的服务以回报学院花在你身上的这一大笔钱？

卡斯滕斯于1796年的回复是这次通信的最后一封，其重要性不亚于海尼茨的信。卡斯滕斯也没有多说这事的经济方面。他试图以几行字做出说明，附带说一句，这肯定是不合适的，接着立即转到这件事的道德方面。 197

我愿告诉阁下，我不属于柏林美术学院，而是属于全人类……我只能在这里，在世界上最优秀的艺术作品中间发展自己，我将继续不遗余力地以我的工作向世界证明我自己的能力……我的才能由上帝赋予；我必须是一个有良知的管家，所以，当我被召唤去述我的管家之职时，我无须说：主，我已将你所赋予我的天才葬送在柏林了。[1]

从上面两封信来看，两种立场泾渭分明、水火不容，没有调和的余地——在我们这个世纪也没有调和的可能。想要追随席勒和卡斯滕斯将艺术理想置于社会生活理想之上、置于民族与国家理想之上的人，会以无限快乐的心情来读卡斯滕斯这些划时代的信；但那些不愿迁就某个优秀艺术家自说自话的特权的人，那些敢于承认对艺术的公开鼓励其主要目的并不在于培养自大的天才而在于为公众谋福祉的人，将会赞赏海尼茨是一个堪称典范的公务员，既体谅、慷慨，又忠诚、有良知。

今天的个人可以在这场争论中根据自己的意愿支持某一方。从历史的观

1　费尔诺-瑞格尔［Fernow-Riegel］，前引书，第114—141页，第241—258页。**菲斯利**：《绘画演讲录》［*Lectures on Painting*］，由皇家美术学院会员巴里［Barry］、奥佩［Opie］和菲斯利演讲，沃纳姆［R. N. Wornum］编，伦敦，1848年，第559页。**卢梭**：《爱弥尔》，卢梭全集新版（梅西耶［L. S. Mercier］和里扎尔［G. Brizard］编），第10卷，巴黎，1791年，第352页。

点来看，即从1800年的观点来看，卡斯滕斯是对的。接踵而来的便是他革命性的个人主义时代。人们或许会争辩说，他的仇恨是一纸空文，或者说尽管长期以来不无影响，但也只是激发了极少数在罗马的年轻艺术家——但就他在信纸上击败了学院原则的那一时刻，**大卫**将他的理论付诸实践了。皇家绘画与雕刻学院在蓬巴杜夫人时代那次未遂改革之后生存下来未受到损害。恶语中伤的小册子，例如1748年有一本，说“美术学院彻底衰落了”。1779年的一本小册子将弗拉戈纳尔和格勒兹［Greuze］抬上了天，因为“这两人都不属于美术学院”。这些都无损于学院的自信心。1768年，一场由颁奖所引发的学生骚乱并未被看作是敲响了警钟。在路易十六时代的最初几年，公众舆论中的威胁恐吓日益增长，实行一些较为自由的措施已经不能再拖延了，但美术学院也只是对某些规章做了内部修正以应付这类要求。[1]这些建议当然来自于那些不担任任何公职的学院会员。当开始讨论这些提案时，巴士底狱已被攻破——这不是拘泥于细节讨价还价的时候。该提案是要扩大学院会员的权利，使他们进入官员范围。改革派领导人是位画家：雅克-路易斯·大卫［Jacques-Louis David］。他于1790年7月提交给国民大会的一份备忘录自称是美术学院院长，意指范围更为广泛的美术学院会员。五花八门的改革方案提了出来，而且宣称除非这些方案被采纳，否则美术学院“便不能自由地存在”。在官员们与学院会员进行争论的同时，大卫退出了抗议的一方，他觉得这群人提出的要求不够激烈。他组建了一个革命艺术家俱乐部，称作艺术公社［Commune des Arts］。在1790年12月29日第一次会议上，起草了一份简章，提交给国民大会，要求解散美术学院。起初只有一点被批准：1791年的沙龙向所有艺术家开放，无论是不是美术学院会员均可参加。现在的形势是学院官员腹背受敌，既要对付学院会员又要对付艺术公社，而大卫和他的朋友们，尤其是卡特勒梅

198 199

1 此处及下文参见《议事录》中若干处，例如，1749年的小册子，第6卷，第181页（关于1779年的小册子，参见德雷斯德纳，前引书，第192、330页）；学生骚乱，第7卷，第399页。德拉博德［H. Delaborde］，《美术学院》［*L' Académie des Beaux Arts*］，巴黎，1891年；拉波泽，《艺术公社议事录》［*Procès-Verbaux de la Commune des Arts*］，巴黎，1903年，德莱克吕兹，前引书。

尔·德·坎西［Quatremère de Quincy］在他于1791年出版的《关于赋形艺术的思考》［*Considérations sur les Arts du Dessin*）中，与学院官员和学院会员两方面展开论战。但是我们没有找到可以与卡斯滕斯相媲美的纯粹而高贵的言论。

国民大会被国民议会所取代，但在艺术教育方面并没有迈出决定性的步伐。1792年7月7日，大卫被选为副教授，他未拒绝。8月10日杜伊勒里宫［Tuileries］遭袭击并被占领，10月17日大卫进入国民议会任下院议员。11月11日大卫发起了一个关闭所有美术学院的提案，1793年1月17日他投票赞成对国王执行死刑。4月27日，当美术学院官员这些忠于旧王朝的公务员要求大卫开始上一个月的写生课时，他的答复是："我原先属于美术学院"，毫不含糊地与学院断绝了关系。对他来说，学院成了"专制的法庭"，它的会议室是"巴士底狱"，它的会员是"被称作美术学院会员的动物"。7月4日他设法使艺术公社被确认为唯一的官方艺术家协会，必须再等一个月便可看到所有现存美术学院被废止。

难道这不是意味着比只是在新旧时代两个代表之间的信件交流大大进了一步吗？是，也不是。因为在法国斗争缺乏哲学基础，这一点令人惊讶。因此后来发生的情况只能是这样：9月28日发布了一条法令，命令重开美术学院的课程。在没有进行任何重要改革的情况下，这些课程在整个恐怖时期照常进行着，除了短暂的间歇期之外。早在1793年国民议会就不得不将艺术公社当作一个重组的美术学院而予以解散，恐怖时期一结束，继艺术公社之后的人民艺术协会［Société Populaire des Arts］便认为，应该与幸存下来的皇家美术学院会员进行接触，其意图是要组建一所新的美术学院。事实上，法兰西研究院［Institut de France］于1795年10月隆重成立，但只是若干老学院冠以新名称罢了。它的美术部门承担起皇家美院的社会责任，同时将教学职能划出来（这是卡特勒梅尔·德·坎西于1791年提出的要求），指派给一所专门学校来承担，即巴黎美术学院［*École des Beaux Arts*］。法兰西研究院的美术部门则称作"美术学会"［*Académie des Beaux Arts*］，是1816年路易十八重新命名的。它凌驾于巴黎美术学院之上的唯一特权便是拥有遴选教师的权利。 200

就其组织机构而言，巴黎美术学院无疑是全新的，但教学方法既未受到大革命的影响，也没有受到大卫后来艺术专政的影响。杰出艺术家工作室的私人教学制度也几乎原封不动地保留了下来，一如在旧王朝时期。我们在后面将提到这一点。

在法国，尽管爆发了大革命，废除了旧学院，但却止步不前，与德国的飞速发展形成了令人吃惊的对比。德国在法国剧烈变革之后的四分之一个世纪就取得了艺术教育结构性重组的成果。下一个50年，德国在这方面的发展无疑走在了前列。因此必须像对16世纪的意大利和17世纪的法国那样，对这一情况详加讨论。

卡斯滕斯对柏林及所有美术学院的强烈反对在他与海尼茨绝交后继续发展着，因为最为猛烈的抨击之声正是从他在罗马的朋友圈子中发出的。具有英雄气质的德国浪漫主义风景画派的领袖人物科赫［Joseph Anton Koch］曾经如席勒一样，是斯图加特卡尔学校的一名学生，那时他是法国大革命坚定不移的支持者。他将美术学院粗俗地、形象地比喻成久治不愈病人的诊所，一座衰败不堪的房屋，并且越说越忘乎所以，将美术学院比作一块“变质的干酪”，数不清的艺术家从这干酪中爬出来——“像一堆蛆一样”。还有韦希特尔［Eberhard Wächter］，他从1793至1798年住在罗马，受到卡斯滕斯的强烈影响。他用较严肃的语气来贬低斯图加特美术学院的教员“在艺术中已有太多的悲哀，我不想再雪上加霜”。希克［Gottfried Schick］是那一代德国人中最优秀的代表之一，他在写给哲学家谢林的一封信中称美术学院为“一支鹅毛笔，多病艺术的诊所”，毋宁说，根本不是活生生的艺术，而是“木乃伊艺术”。说不清楚是卡斯滕斯圈子中的人还是巴黎的某些人（他曾在巴黎跟从大卫学习过）给希克灌输了这种对美术学院的反感情绪。不管怎样，事实是类似的指责在法国亦可看到。例如吉罗代-特里奥松［Girodet-Trioson］曾说过，罗马法兰西美术学院是12只羊的羊圈。在德国，此种态度在所有早期浪漫主义者当中一直保持不变。再举两例就足够了：罗马拿撒勒派的领袖人物奥韦贝克［Overbeck］曾说，在美术学院中“一切高贵的情感、一切有

201

价值的思想都被压制、被吓跑了”。他最亲密的朋友普福尔［Pforr］痛骂这些“粗俗的研究班”中的“奴性学习”。[1]不过骂人的话我们已引用得足够多了。难道说找不到这些极端仇视的正当理由吗？理由是有的，在卡斯滕斯的信中我们已经看到了一些；在同时代若干德国人的著述中也包含有类似的甚至更好的论据。现在我们必须来讨论这些观点，从不同艺术家孤立的、具体的批判入手。慕尼黑美术馆馆长**曼利希**［Christian von Mannlich］是当地美术学院的反对者，他在回忆录中抨击这样一种情况，即1760年他在小型的曼海姆美术学院做学生时，教授只是偶尔地巡视他的班，也没有教给他“任何东西……除了最初步的艺术入门”。在**屈格尔根**［Wilhelm von Kügelgen］有关1820年前后德累斯顿美术学院的言论中，在佩希特［F. Pecht］就慕尼黑美术学院1830至1835年新改革状况所发表的言论中，重复了上述两点抱怨中的第一点，而第二点则到处可见，德国最伟大的浪漫主义画家弗里德里希［Caspar David Friedrich］称之为“操作”或“机器般地操作”，甚至是“挥动你的画笔”的艺术。特别有意义的是**里希特**［Ludwig Richter］在其《往事的回忆》［*Recollections*］中的记载，他是19世纪50—60年代有名的情感型插图家和画家。 202

在这所美术学院（他指的是1820至1825年间德累斯顿美术学院），素描先画原物，再画石膏像……其做法十分刻板……要学习画轮廓和漂亮的影线。这样做的真正目的是要获得人体的全面知识，逐渐增加对其形式美的敏感性。因此最严谨最精确的摹画是必需的。我并不理解，或许只有极少数人能理解。这完全是机械性的复制。古代雕刻以及模特的各种姿势由

1 **科赫**：《现代艺术编年史……或甜酒汤》［*Moderne Kunstchronik...oder die Rumfordische Suppe*］，卡尔斯鲁厄，1834年（题献给韦希特尔［Wächter］，第33页以下）。**韦希特尔**：出处同上，第36页。**希克**：西蒙［K. Simon］，《G. 希克》［*G. Schick*］，莱比锡，1914年，第148页。**吉罗代-特里奥松**：引文出自弗里德兰德［W. Friedländer］，《法国绘画主流，从大卫到塞尚》［*Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Cézanne*］，第1卷，贝勒费尔德［Bielefeld］与莱比锡，1930年，第48页。**普福尔**：莱尔［F. H. Lehr］，《弗朗茨·普福尔》［*Franz Pforr*］，马尔堡，1924年，第64页。**奥韦贝克**：吕措，《皇家美术学院的历史》［*Geschichte d. K. K. Akad. d. Bild. Künste*］，维也纳，1877年，第87页。

某位教授简化为常规图形，类似于青格［Zingg］用来画风景母题的方法。

青格的目的是“要教我们以扇形橡树叶和圆头椴树叶的画法来画素描的机械方法，以便使我们能轻松地做这类事情”。为了演示他的方法，他常常拿“一张纸折叠起来以形成许多锯齿，作扇形翻转就得到了叶子”。另一种同样巧妙的画叶方法已被运用于英格兰，那是在**莫兰**［Morland］那个时期，他嘲笑这种“将叶子画得像银币”的方法。**歌德**知道哈凯尔特［Philipp Hackaert］所采用的三种画叶子的方法。甚至解剖也可以如此来教。正是里希特再次描述道：“作为一位风景画家，也必须研究动物，他给我一些画得十分漂亮的马等大粉笔素描，让我在家复制它们。这花了我大量时间与精力，唯一的弊端便是我不知道这些骨头的位置何在，因为我从未得到过完整的骨骼。”尤其是最后这句话揭示出这种体系的基本错误。正如我们已看到的，那个时代各学院的课表安排学生在第一学年只能画“分散的部位”，“根据规定画眼睛、肌肉、鼻子、耳朵和脸以及手、足”，正如海因泽于1785年在他的《阿丁海洛》［*Ardinghello*］中所说的那样。达泽利奥［Massimo D'Azeglio］也做了完全相同的描述：“通常是耳朵、鼻子、嘴巴等等一堆杂烩。”同样，成绩优异的学生根据著名作品的人物姿态来塑造自己的人物形象，并根据同一来源的完整人像来经营自己的构图。龙格［Runge］在哥本哈根当学生时称那里的训练“鸡零狗碎”，卡斯滕斯曾提到一种“破碎的”方法，说的都是这一点。[1]

203

1 **曼利希**:《一位德国画家与霍夫曼》［*Ein deutscher Maler und Hofmann*］，施托尔赖特编，柏林，1910年，第14页。**屈格尔根**:“Die mit der Korrektur betrauten Professoren bekümmerten sich nur wenig um uns”［“这些教授受托来改画，他们并不关心我们”］（朗格维舍［Langewiesche］编，1919年，第370页）。**佩希特**:《我的时代》［*Aus meiner Zeit*］，慕尼黑，1894年，第1卷，第102页以下。**弗里德里希**：引文出自沃尔弗拉特［W. Wolfradt］，《C. D. 弗里德里希》［*C. D. Friedrich*］，柏林，1924年，第90页；参见《自白书》［*Bekenntnisse*］，埃伯莱因［K. K. Eberlein］编，莱比锡，1924年，第188页。**莫兰**：亨德森［B. L. K. Henderson］，《莫兰与伊伯逊》［*Morland and Ibbetson*］，伦敦，1923年，第58页以下。**歌德**：魏玛版，第1部，第46页，第362页以下。**里希特**:《一位德国画家的回忆录》［*Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*］，达豪［Dachau］，1918年，第33、36、37页。**海因泽**：许德科普夫［Schüddekopf］，莱比锡，1902年，第21页；达泽利奥，《我的回忆》［*I miei Ricordi*］，第10章。**龙格**:《遗作》［*Hinterlassene Schriften*］，第2卷，汉堡，1841年，第30页。**卡斯滕斯**：参见第194页。

要理解理性时代开办的美术学院与狂飙突进及浪漫主义运动的艺术家与作家之间的对立，最好回想一下这两个时代不同的哲学与艺术理论。谢林或许是那一代人中最伟大的哲学家，他试图通过对创造性冲动的总体性体验，而不是通过对一个个单独部分进行科学分析，来把握自然。同样，海因泽旨在使我们感受到鲁本斯绘画的总体性，而温克尔曼则通过对阿波罗头像的热情描述在读者心中复现出它的视觉形象。因此，1760年的艺术家在构图时是逐个地增加一个个姿态与人像，而浪漫主义画家则希望将作品创作成“一个有机的整体”（卡斯滕斯语）；其结果是美术学院会员主要教可构成整体的局部，而海因泽作为此新风格的发言人，坚持认为“不预先了解整体，便不可能完全理解某个局部”。这两种理论不可能调和。年轻一代不可能认识到美术学院存在的理由，因为对天才来说任何教导都是多余的。浪漫主义者对以恰当的训练方法培养一般人才和工匠完全不感兴趣，他只思考艺术。那些没有感觉到自己是伟大艺术家的人，根本就不应该染指素描、雕塑或绘画。这就是卡斯滕斯认为成熟的美术学校毫无必要的原因。这些人，甚至连弗里德里希这样严谨的画家，全然不理解将艺术首先当作一门手艺来学的那个时代。就在对美术学校的所有攻击出现之前30年，德国南方和奥地利依然有壁画家能够画洛可可教堂的大型天顶画，这正应归功于他们在师傅作坊中所接受的中世纪式的训练。他们中间的许多人都不是伟大人物，但他们全都熟悉自己的工作。弗里德里希现在宣称：“如果我们的学院会员们辛辛苦苦都不能达到平庸水平，难道这真的意味着在为艺术效力吗？我想不是。”[1]

204

因为年轻艺术家中没有人对艺术中可教的方面感兴趣，他们便不能公平地评价美术学院会员。这似乎是历史的奇想：所有这些指责——是生意，不是艺术；是强制，没有自由；是平庸，不是天才——曾经是第一批美术学院

1 **谢林**：尤其参见《论造型艺术与自然的关系》[*Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*]，慕尼黑，1807年，**海因泽**：前引书，第10页。在瓦肯罗德的名著中有一句类似的话：“O blinder Glaube des Zeitalters, dass man jede Art der Schönheit...zusammensetzen...könne.”[“哦，这个时代盲目相信，好像人能搜集到所有种类的美。”] **弗里德里希**：《自白书》，前引书，第123页；参见第146页。

会员和他们的先辈们泼向行会的脏水，现在却泼到了美术学院头上。在欧洲美术史上，艺术家们为获得完全的解放第二次诅咒他们的祖宗和故土。第一次他们谴责艺术与手工艺的联系，现在他们拒绝服务于国家、统治阶级和一般意义上的公众——艺术家与实际需求之间的最后纽带被切断了。他们以自己的业绩为荣，却没有预感到其有害的影响，而我们今天仍在忍受着这种影响。

然而，就艺术教育而言，新理论并未只停留在全盘否定美术学院上。在对美术学院的责骂声中也不乏改革建议，所有这些都体现于克莱斯特［Kleist］对年轻画家的著名告诫上："不要花太多时间去复制；尝试着创新，这是快乐的游戏。"但若遵照此法，艺术学校能有什么实际用处？浪漫派憎恶严格的规则，一所学校可能没有规则吗？"信奉某种体系的人，就已将全部的宇宙之爱从自己内心排除掉了"，瓦肯罗德［Wackenroder］在他的《内心倾诉》［*Herzensergiessungen*］中宣扬道。弗里德里希又说："没有一个人能为所有人制定规则，每个人只能为他自己制定规则……提防将你的规则和信条粗暴地强加于所有人。"如果这位伟大的德国浪漫主义剧作家写了"每一种心境，感觉都是一个谜"（克莱斯特，《彭忒西勒亚》［*Penthesilea*］）——那么，你如何能制订出一份教艺术的教纲？"你不能像学算术一样来学；它是自由艺术，不以老师为转移。"（海因泽语）不过除了这无政府主义之外，真的再找不到任何东西了吗？我们首先见到的就是弗里德里希给出的最终答案："让每个人都有他自己的做法和自我表现方式，以你的忠告去帮助学生，而不是制订规则。"[1]

友善与亲密的师生关系这样一种新观念成了改革的中心内容，而**拿撒勒派**已经实现了这种改革，只有从拿撒勒派运动的历史角度才能理解它的特点。我们知道这一改革起始于普福尔和奥韦贝克这两位好友对维也纳美术学院的激烈反抗。他们分别于1805年和1806年来到维也纳，都是17岁，毫不怀疑这所著名的学院会教给他们东西。新希腊派雕刻家曹纳、亲英派肖像画家

1 **海因泽**:《论传统的画家训练，杜塞尔多夫绘画书简》［*Über die herkömmliche Ausbildung der Maler. Düsseldorfer Gemäldebriefe*］（1777年），温克勒［A. Winkler］编，第2版，1914年，第158页。**弗里德里希**:《自白书》，前引书，第104、195页。

菲格尔［Füger］在该学院中占主导地位。这两位好友很快便陷入失望，但维也纳有一件意想不到的事情在等着他们。当他们在当时位于观景宫的帝国收藏馆中画画时，意外之事发生了。在那里他们惊诧地看着德国前文艺复兴时期画家的作品，感觉到自己突然面临着爱的关注和热忱，这在他们教授的那些平和作品中是看不到的。这件事导致了圣路加兄弟会［Brotherhood of St Luke］的成立。在若干不太知名的年轻艺术家加盟之后，他们称之为圣路加修会［Order of St Luke］。该会的首要原则是“真实”，自然的真实与宗教的真实，反对“学院方式”，以中世纪的大师以及德国与意大利的前文艺复兴时期的艺术家为榜样。他们认为，要接近所追求的目标，在一起共同画素描比参加学院课程更有价值，而学院的教师与学生认为他们的做法是不可思议的。我们了解到有一天晚上同学们在普福尔的窗下敲奏一种铅壶小夜曲。在1809年被法国人占领之后，美术学院临时重新开张，仅有两个房间。普福尔、奥韦贝克和这个小型学院中三分之一的会员未被准许入校。他们未被驱逐，但他们要去意大利的计划公布之后学院教职员当然很高兴。只有一位学院元老，叫萨特［Sutter］的瑞士人留着未走。1811年，学院会员的愤怒都发泄在他的头上。当人们要求他为自己辩护时，他求助于卡斯滕斯的朋友韦希特尔，他那时住在维也纳。这件事提供了一个可喜的暗示，将圣路加会友的反学院态度与卡斯滕斯以及他的思想联系了起来。不用说他们也熟悉瓦肯罗德、蒂克［Tieck］，或许还有F. 施莱格尔的著作。

在罗马，拿撒勒派——这个绰号得自于他们虔诚的生活——住在一座废弃的修道院中，即平乔山［Pincio］上的圣伊西多罗修道院［S. Isidoro］。他们晚间画人体写生，称此为“学院”，是有意无意采纳了该词的早期意大利用法。[1]在他们的朋友中，我们发现有科赫和希克，他们是两位最自信的美术

207

1　关于奥韦贝克，参见豪伊特［M. Howitt］，《奥韦贝克修士》［*Fr. Overbeck*］，弗赖堡；关于普福尔，参见莱尔，前引书。“美术学院”：莱尔，前引书，第167页，关于圣路加修会和拿撒勒派社会理想的历史意义方面，参见佩夫斯纳，《19世纪造型艺术中的社会理想》［“Gemeinschafts-ideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts”］，载《德意志文艺学与精神史季刊》［*Deutsche Viertel-jahrsschrift f. Literaturwiss. Und Geistesgeschichte*］，第9卷，1931年。



图18 彼得·科内利乌斯，素描，弗尔作，
海德堡博物馆藏



图19 威廉·冯·沙多，自画像，
柏林国立美术馆藏

学院反对者。后来兄弟会吸收了这两个法伊特［Veits］（他们是施莱格尔的晚子）、沙多［Wilhelm Schadow］，尤其是科内利乌斯作为会员。在圣路加修会成立于维也纳期间，**科内利乌斯**离开了杜塞尔多夫美术学院，并与一些朋友一道，也以德国中世纪精神建立了一个小型社团。他们发现了德国（以及佛兰德斯）的前文艺复兴时期的绘画，其地点就在著名的布瓦瑟雷家族［the Boisserées］私人收藏馆。与普福尔与奥韦贝克的分离行动相类似的还有科内利乌斯的朋友莫斯勒［Mosler］，他离开了美术学院，“因为他已在中世纪民族艺术中发现了一种与美术学院的精神完全不相容的精神”。科内利乌斯于1809年曾追随过他，接着在法兰克福住了几年，后来起程去罗马。在那里，在普福尔早逝之后，他无疑成了拿撒勒派的中坚人物，其理论可从他于1814年11月3日写给伟大的天主教政论家格雷斯［Görres］的一封信中了解到。正如卡斯滕斯一样，他指责艺术尽管有其神圣的血统，但已变成了“放荡堕落的大人物的雇佣奴隶”。但科内利乌斯在1813年民族国家兴起之后，感到这讨厌的形势应该结束，新开端的时机业已成熟，他的这种感觉是全新的。他怂恿道，不缺艺术家，只缺有鉴赏力的保护人。在宫廷中，“虚妄的精神及其消极的折中主义”依然居于统治地位，还有“要命的美术学院及其冷漠愚钝的院长”。有必要首先“用石头敲这些腓力斯人的脑门”，一种新艺术方能自我觉醒。科内利乌斯所说的新艺术是指以意大利人的风格绘制的庄严肃穆的壁画。208 因为在拿撒勒派心目中，这已经迅速地——所有人都尚未注意到——取代了德国前文艺复兴画家的风格。

科内利乌斯十分幸运，他几乎立即就在普鲁士领事官巴托尔迪［Bartholdy］那里找到了有鉴赏力的保护人。巴托尔迪给了拿撒勒派第一个机会以展示他们能做些什么。约瑟夫故事组画订制于1815年，原先绘于巴托尔迪府［Casa Bartholdy］，现存柏林国立美术馆。这些画是以真正的兄弟会的精神绘制的。当它们画成之际，有两个人来到罗马，其中之一是普鲁士大使尼布尔［Baron von Niebuhr］，另一人是巴伐利亚皇太子，即后来的国王路德维希一世。科内利乌斯能将他的教育理论付诸实践要归功于他们。

尼布尔可能是那个时代最有才华的德国历史学家，属于新柏林大学创办之初的学圈。尽管他对艺术并不特别敏感，但民族热情激励着他，使他立即认识到拿撒勒派，尤其是科内利乌斯和沙多肩负着建立一种新德国艺术的伟大使命。他于1816年到罗马之后立即写信向柏林报告此事，但石沉大海。他只好袖手旁观，同时巴伐利亚皇太子则筹划在慕尼黑任命科内利乌斯。**路德维希一世**是个年轻人，同样醉心于民族事业与古代艺术。早在1808年他就开始购买希腊罗马雕刻作品，同时有了建一座日耳曼英烈堂［German Valhalla］的想法。很长时间之后，他在雷根斯堡附近实现了这一想法，该建筑是以古典神庙的样式建造的。1818年初他到达罗马，立即与这些年轻的德国艺术家交上了朋友。古代雕刻馆［Glyptothek］那一年正在慕尼黑兴建，用来保存他的收藏品。他挑选科内利乌斯作为建筑装饰的主要画师。那是在1819年，当时尼布尔在柏林的苦谏终于获得了成功。普鲁士首任教育大臣阿尔滕施泰因［Altenstein］曾打算任命科内利乌斯担任杜塞尔多夫及整个莱因兰地区美术学院院长，当时这一地区并入了普鲁士。当局要求尼布尔出具一份证书，这份证书的年代是1819年6月5日，它成了体现拿撒勒派在自己圈子中逐渐发展起来的艺术教育改革纲领的第一份文件。[1]尼布尔的出发点依然是以下事实：现存的美术学院“一无是处”。对他来说，其理由就是这些艺术家对学生“自身行为之精神”抱不信任的态度，“自说自话地接受了庇护他们艺术的职责，好像他们还不是成年人似的”。这与自由主义观点是一致的。为了重新开创一个更完美的局面，唯一可行的办法是：任命一个真正的天才充当美术学院院长（对尼布尔来说，科内利乌斯与歌德同样伟大），任命这样一个人，“他的呼唤便是建立一所真正的美术学校”。一所真正的学校，有一位大师，在他与他的学生之间有一种亲密的个人关系——这便是新的理想。

1 参见弗尔斯特［E. Förster］，《科内利乌斯》［*P. von Cornelius*］，第一部分，柏林，1874年，第456页以下。科内利乌斯写给格雷斯的信：前引书。莫斯勒，1806年；埃伯莱因，《瓦尔拉夫－里夏茨年鉴》［*Wallraf-Richartz Jahrb.*］，第5卷，1928—1929年，第110页。

为了实现这一理想，科内利乌斯于1819年离开了罗马。他想住在杜塞尔多夫，夏天到慕尼黑古代雕塑馆去画画。当他来到这两个德国城市时，他面临着怎样的条件？关于杜塞尔多夫不必多说，美术学院建立于1767年，第一任院长叫克拉厄［L. Krahe］，他是两位罗马早期古典主义画家贝内菲亚尔［Benefial］和萨布莱拉斯［Subleyras］的一名普通学生。这所学校的一个长处在于它与杜塞尔多夫博物馆有着密切的联系，那时该馆是德国最重要的绘画收藏馆之一。当宫廷（以及图画藏品）离开杜塞尔多夫迁往慕尼黑时，该学院迅速衰落了。在科内利乌斯当学生的时代，它失去了重要性。1815年普鲁士接管了莱因兰地区，制定了恢复美术学院某些古老特色的计划。它会扩充为一所技术学院吗？或它会被提升至省立美术学院吗？在教师中只有两人被要求提交一份报告。有一位是现在完全被人忘记的艺术家，他像科内利乌斯那样提出要“依照老大师的方式”来建立师生间的个人关系，应该有“慈父般的关怀”而不是“学院的例行公事”。1817年该报告寄往柏林，一年之后阿尔滕施泰因接到普鲁士最高建筑官员欣克尔的一份备忘录。众所周知，欣克尔是德国最伟大的新古典主义建筑师。他建议学院日常课程由**工作坊**来实施，师傅们在工作坊中教他们的学生。[1]又过了一年，政府任命了科内利乌斯。所以，当他到达之时，并非完全没有基础。然而，普鲁士最初的浪漫主义运动的教育思想似乎比**慕尼黑**出现得迟，正如刚才所引用的两则备忘录所反映的情况。 210

慕尼黑美术学院成立于1770年。这是一所小型学校，有两位教师，40名学生，画石膏像和人体写生。当帕拉丁领地的选侯登上了巴伐利亚王位，杜塞尔多夫的艺术收藏品移至慕尼黑时，上文曾提到的杜塞尔多夫的院长曾恳请慕尼黑美术学院以杜塞尔多夫的模式进行改革。但什么事也没有做，直

1 **杜塞尔多夫**：维格曼［R. Wiegmann］，前引书；克拉菲克，前引书；邦德［L. Bund］，前引书（谢弗［Schaeffer］的报告，第4页）。**欣克尔的备忘录**：埃格斯［F. Eggers］，载《德意志美术杂志》［*Deutsches Kunstblatt*］，第2卷，1851年，第242页。

到1800年政府才邀请新任命的绘画收藏馆馆长曼利希写了一份关于巴伐利亚艺术衰退及其原因的报告。1801年，美术学院也提交了一份备忘录，曼利希起草了第二份更全面的报告。在这份报告以及由财政部高级官员施滕格尔［Freiherr Georg von Stengel］写的备忘录（年代为1804年）中，可以看出一种

211 新态度。在以往的报告中，通常都强调艺术学校在经济上的实用性，而现在关键的一段话是这样说的："必须将养育美作为目标。"甚至有一句话提到要反对限制"艺术家的天才自由"。无疑，我们在这里看到的是新的古典－浪漫主义艺术理论的最初影响。确实，仅几年之后，谢林于1806年被召至慕尼黑，被任命为文学院秘书长。同时一位新院长来了，着手改革美术学院——他就是科内利乌斯在杜塞尔多夫的老师朗格尔［Peter Langer］。学院的新章程是谢林亲自撰写的；在这个1808年的早期章程中我们就可读到："教师将不用忍受任何统一的死板规定，将留给学生尽可能多的自由，以展示其特殊的才能和观察、描绘客体的独到方式。"学院的目标就是"研究最崇高最严谨的各种艺术"。对于了解德国总体教育思想发展的人来说，此教纲与洪堡和希尔特在普鲁士制订的最终导致柏林大学在同一时期建立的教纲之间，其相似性是显而易见的。正是魏玛（以及耶拿）的精神感召了他俩。我们可顺便提出以下事实作为证据：慕尼黑的章程规定学院图书馆要备有"各种新老经典"著作。然而，尽管这教纲是全新的，但具体的组织形式依然属于大革命之前的旧王朝时代。这所学校与一个"艺术协会"挂起钩来，后者的任务是"在所有社会阶层中普及对高贵形式的欣赏"。课程的结构以及诸如竞赛、开设新生班，授予功勋卓著的工匠以学衔，关注于地方分校等特色——所有这些都与柏林1790年的教纲十分相像。唯一有价值的革新是一个特别色彩教学班——值得记住是因为它告别了旧式美术学院只画素描的做法——以及一个特别构图高级班。这所经改革的学院于1809年开学，新院长发表了振奋人心的演讲。他说，

212 慕尼黑美术学院要"与所有往昔的美术学院有所不同"，它将"主要考虑研究自然的问题"，而不是"对古代作品及其他现有的范本进行模仿"。根据朗格尔所说，与自然保持完全一致就是拉斐尔艺术的奥秘，他是在佩鲁吉诺和乔瓦

尼·桑蒂［Giovanni Santi］的指导下工作时领悟到了这一奥秘的。[1]

开明地赞赏学生的个人才能、崇尚最崇高最严谨的艺术、将自然奉为最高典范——所有这些在实践中情况又如何？在朗格尔领导下的慕尼黑美术学院未做出令人满意的回答。对他的任命很快就证明是个错误。尽管新观念投合他的心意，但他不能将其化为现实。教学依然是"学院式的"，不过必须承认朗格尔取消了画"眼睛、肌肉、耳朵和鼻子"的素描，开始让他的学生画意大利14世纪与15世纪绘画中的完整头像，并允许他们在一段较短的时间之后就上人体写生课。但那些慕尼黑最具现代观念的艺术家——曼利希圈子里的艺术家和激进的风景画家迪利斯［Dillis］——仍然认为这所学院是旧式的。他们的理想是荷兰大师及其看似平常却很有效的技术。对他们来说，朗格尔与他的儿子仍然是"艺术野兽"［"Kunstbestien"］。[2]1816年，慕尼黑美术学院甚至有了它的小分离派——尽管是一个人的分离派——正如维也纳美术学院1810年的情形。卡尔·菲利普·福尔［Karl Philipp Fohr］是浪漫派技艺最精湛的画手，他太厌倦于学院式的迂腐了，以至于打算将自己的名字从注册名单中划去。朗格尔害怕他这个念头，抢先将他开除了。

当科内利乌斯返回德国时，他所面临的就是这些条件。正如我们已看到的，他的思想在慕尼黑或杜塞尔多夫都不是全新的，但他到来之前，一切或几乎一切想法都仍然停留在纸面上。现在科内利乌斯的任务是将他本人以及尼布尔、谢林等人已说过的东西付诸实施。在19世纪20年代初，他曾给部长寄了一份改组杜塞尔多夫美术学院的计划书，是由他和他的朋友、画家兼批评家莫斯勒一道起草的。他想开三个班级，第一班级上基础课，学习素描、　213

1　**慕尼黑**：施福蒂勒［E. von Stieler］，前引书。参见奥尔登堡［R. Oldenburg］，《19世纪慕尼黑画家》［*Die Münchner Malerei im 19. Jahrhungdert*］，第二部分，慕尼黑1922年。顺便提一下，在曼利希［Mannlich］的一封信中（1804年10月12日），可再一次看到一种老观点，认为是美术学院造成了的艺术衰落。1812年，慕尼黑美术学院聘歌德为名誉会员；维也纳美术学院授予歌德以及洪堡、海涅、谢林、希尔特以相同的荣誉，这一特色表明了即将来临的变化（吕措，前引书，第98页）。省内分校：1816年老纽伦堡美术学院合并进来，1820年奥格斯堡美术学院合并进来。**朗格尔的演讲**：斯特恩［M. Stern］，《朗格尔》［*J. P. Langer*］，波恩，1930年，第46页以下。

2　参见奥尔登堡，前引书，第80页。

几何与透视；第二班级画石膏像与素描写生，既不提供“自门斯以来”往往是过多的古代作品素描，也不依照巴黎大卫的方式安排过多的人体素描。“为避免怪僻习气”，还提出不要总是用一个模特，而是用多个模特。色彩绘画应从第二班级开始。至此，科内利乌斯的教纲并没有超越谢林与朗格尔。最重要的内容在于第三班级，这是他的意图所在。根据拿撒勒派和一般浪漫主义运动的观念，要引入一种“类似于老学校的自由教学法”，引导学生返回到“那些伟大艺术时代的简单方式”。不应有任何“精神的窒息与胁迫”，每个学生应能保持他的“自然的、真实的、自由发展的独特性和独立性”。优秀学生将在他自己的工作室中创作自己的作品，这工作室紧挨着师傅的工作室。他们也应协助师傅工作，还要为他们获取世俗与宗教组织的委托项目。[1]

如果这一教纲真正实现的话，将意味着**高级班**［Meisterklassen］的设立，这是19世纪美术学院历史上最重要的革新。但由于种种原因，科内利乌斯的这个高调计划没有实现。部里突然停止改革一年。同时科内利乌斯在慕尼黑画画，周围有一些来自杜塞尔多夫的学生，他实际上试图成为一位中世纪式的师傅。直到1821年这幢楼里才有了变化，开始根据新的规章来上课。但科内利乌斯个人的兴趣依然局限于那些和他关系亲密的学生。其他班上的老规矩一仍其旧，他对此并不在意。所以，当他于1824年被召至慕尼黑来接替朗格尔时，他其实已在杜塞尔多夫采取了一些改良措施。对他来说，朗格尔领导下的慕尼黑美术学院已是——他对路德维希说——“僵死的机械装置，就像一架机器严守时刻地、依据最精确计算的进程，抹杀着生命的每一次搏动”。人们指望他在此时会采取积极措施而有所作为，但他还是什么也没做。我们在19世纪著名记者佩希特的《往事的回忆》［*Recollections*］中读到对他那满不在乎的态度和在他领导下学校松松垮垮现象的强烈不满。佩希特写道，当时他是古代班的学生，教授整个冬天只来转一两次。[2]采取的唯一

1 参见库恩［A. Kuhn］,《科内利乌斯》，柏林，1921年，第252页，以及邦德，前引书，第33页以下。变换模特的想法已见于卡特勒梅尔·德·坎西的《关于设计艺术的思考》中，前引书，第12页。

2 前引书，第102页以下。**科内利乌斯的话**：库恩，前引书，第269页。

改进措施是任命了另两位拿撒勒派画家为会员，他们是黑斯［H. Hess］和施诺尔［Julius Schonorr von Carolsfeld］，以及于1828年颁布了新规章。这些新规定——在漫长而满怀希望的准备之后——除了废止初级班以外没有任何重要内容。学生只有在院外——如逐渐发展起来的职业学校或技术学校中——获得了丰富的素描知识之后方能被接受入学。根据这一变化，美术学院的三个班级现在都在画石膏像及人体素描写生、油画和构图。施诺尔教高级班，科内利乌斯带他自己的学生，为学生着想，他接受了画霍夫花园［Hofgarten］四周拱廊的委托任务。他最初曾为他们争取专用的工作间，但学院里没有足够的空间满足这一要求，因此科内利乌斯的大量计划未能得以实施。他天生就不是组织者的料，这是他失败的原因。他“热情而严肃的”个性强烈吸引着他身边的人，他画的底图表明他完全能为他所想表达的东西设计出非常概括的图式，但他对设计同样明确的教学体系却毫无真正的兴趣。 215

拿撒勒派画家中的组织家是沙多，作为一名艺术家，他与科内利乌斯相比不是很重要，但由于建立了在不同程度上逐步改变了大多数欧洲美术学院的教学体系，所以也像他这位更伟大但不太能顺应时势的朋友一样，在19世纪美术史上产生了强有力的影响。1826年，沙多被任命为科内利乌斯在杜塞尔多夫的接班人。他接受了任命，尽管这意味着要放弃在柏林办得很成功的私人教学活动。为了理解他在杜塞尔多夫改革的源头，有必要了解一下他的私人学校。在柏林美术学院，1790年的规章依然有效——完全是大革命前旧王朝式的——但政府已开始授予某些不是教授的学院会员以免费的工作室，以使他们能招收更多私人学生。这一模式并不是全新的（参见第174页），但对柏林来说则是新鲜的。[1]这些“学院工作室”中最有名的是沙多和瓦赫［Wilhelm Wach］的工作室。眼下注意到下述情况是饶有趣味的，即，沙多的思想可追溯到当年他属于罗马拿撒勒派圈子时与他们一起在巴托尔迪府画画的那些年所接受的影响，而瓦赫从1815年至1817年间在巴黎师从大卫和格罗［Gros］时就已获得了有效的艺术教学应该是什么样子的观念。

1　参见泽格，《周年纪念》［*Zur Jubelfeier...*］，前引书，第106页以下。

在这样的上下文中，必须就拿破仑时代巴黎所采用的艺术训练方法说上 216 几句。上文曾指出，法国大革命以及紧随其后巴黎美术学院的改组都没有降低私人工作室教育的重要性。在大革命之前，学校就曾试图为这种工作室营造出“学院的”氛围。这种工作室即使是在布歇或提埃波罗［Tiepolo］的领导下，也仍然十分类似于中世纪的作坊。例如，我们知道大卫的师傅维安的“特别学校”在18世纪50年代很有名，部分原因就在于模特总是由学生来支配，这不只是个别情况。这种学校当然是直接从18世纪在罗马繁荣兴旺的意大利学院工作室类型发展而来的（参见第79页）。其主要区别在于，在意大利，人体写生是额外加上的课程，与依然是中世纪的作坊训练并无冲突。而现在它甚至在私人工作室中也开始——在公共学院的影响下——取代了作坊式训练。大卫的工作室被认为是这一发展的第一个成果。事实上它是一所学院，院址最初在卢浮宫，后来在法兰西研究院——而且是比巴黎美术学院更为有名的学院。在美术学校依然按老规矩继续办学的同时，大卫不仅让他的学生用素描，也用油画来画石膏像，画人体写生。初级班当然被废除了。就这两个方面而言，他的工作室是最新式的，就像30年后最先进的德国美术学院那样。人体写生用力最多，龙格曾被告知一天要画六个小时。大卫本人从他的私人工作室过来，每天中午前后观看学生的作业。他不在时，这三四十个学生便胡闹起来。但当他在场时，学生们还是小心地并以恭敬的态度接受他提出的平静而肯定的批评意见。波旁王朝复辟，大卫逃离巴黎，他的工作室由格罗接管。格罗成功地维持着它的盛名，前来报名的学生蜂拥而至，以至于不得不排出候补名单。大卫－格罗教学法所产生的结果确实令人振奋，217 其部分原因在于这两位指导者的个性令人信服，也由于实行了这样一条原则，即让学生置身于一位师傅的稳定监管与影响之下，而不是将他在人体写生方面的进步托付给12名不同的教授。[1]

---

1 **维安的特别学校**：奥贝尔［F. Aubert］，《美术报》，第22卷，1867年，第175页以下。**大卫的工作室**：德莱克吕兹，前引书，尤其见第46页。参见科恩［W. Cohen］，《艺术与艺术家》［*Kunst und Künstler*］，第24卷，1926年。**龙格所述六小时的素描写生**：《遗著》［*Hinterlassene Schriften*］，第2卷，汉堡，1846年，第66页。格罗，《德莱斯特》［*I. B. Delestre*］，巴黎，无年代，第261页。

瓦赫敏锐地观察到法国教学法的优越性所在，并将它传到了柏林。沙多则将它与浪漫主义运动的理想联系起来，以增强其对德国艺术家的吸引力。在巴黎证明是卓有成效的方法，现在也与备受称赞的中世纪传统调和一致了。沙多十分真诚地希望取得这种调和。他是个理想主义者，信奉拿撒勒派的理论，但他也是位天才的组织者。海尼茨心目中的美术学院与沙多的大相径庭。但如果他还活着，也会以自豪的眼光看待这新的进展。沙多定居杜塞尔多夫之后，立即着手实施他的计划。应再一次强调的是，他的功劳不在计划而在计划的实施。1831年的新规章完全基于科内利乌斯与莫斯勒——莫斯勒在1860年去世之前一直是该学院的一名教授——所起草的规章。该校仍划分为三个班级。初级班的教学形式保守得令人惊讶，令人惊讶，教孩子们从12岁开始画素描临摹，往后画人的头部及身体各个部分的石膏像素描。这个班级其实是重新采纳了朗格尔在慕尼黑、科内利乌斯在杜塞尔多夫所废止的做法。中级班称为预科班，学生画石膏像与人体写生，并将两者尽可能紧密地联系起来。油画头像临摹在这个班级开始进行。最高一级称为“职业见习班”，学生完成他自己的作品，并参与师傅作品的创作。他们可以在这班上学习五年，然后进入高级班。这个班其实就是一群最有才华的毕业生，他们在学院里以低租金得到工作室。关于增补的学科和雕塑课程，并未增加任何特殊内容。

218

沙多肯定会成为实施这一新制度的理想院长，尽管他严守罗马天主教的信仰，但比起科内利乌斯来对不同艺术风格更为宽容。他一定认识到眼下即将到来的时代属于富有人情味的风俗画类型，这在英国被称为中期维多利亚式［Mid-Victorian］，在德国恰恰就是杜塞尔多夫式［Düsseldorfisch］。所以他并非像科内利乌斯那样顽固不化地反对这一发展，固守着宗教或历史画宏伟风格作为唯一的理想，而是接受它，给它在学校中恰当的地位。作为一名教师他肯定相当优秀，证明这一点的不仅是他在柏林工作室所取得的成就，而且是以下事实，即随他去杜塞尔多夫的一群学生后来成为德国官方绘画的领袖人物。必须给出他们的名字，尽管对尚未亲眼看到过19世纪德国

画廊中他们画的大型油画或城堡及公共建筑中他们所绘制的壁画的人来说，这些名字并不是太重要。当沙多到杜塞尔多夫时，莱辛［Lessing］、许布纳［Hübner］、希尔德布兰德当即就去了那里。而本德曼［Bendemann］、施勒特尔［Schröedter］、希尔默［Schirmer］则稍后到了那里。他们全部在杜塞尔多夫完成了学业，并留了下来，直到被任命为杜塞尔多夫或其他美术学院的教师。沙多与这群学生成功地使杜塞尔多夫一度成为公认的欧洲艺术中心之一。[1]

然而，在19世纪典型的美术学院与沙多建立的学院之间有一个区别。在219 杜塞尔多夫，只有他这个院长才主持高级班。后来学院总是开设若干个高级班。在**慕尼黑**，这项革新首先由科内利乌斯的接班人，路德维希大街的建筑师盖特纳［Friedrich Gärtner］所采纳。在1843年的一份备忘录中，他提出了自己的计划，在优等生的教育方面鼓励“不同个人才能与取向的互动以促进更加自由的发展，就像在中世纪古老学校中的情形”。路德维希国王热情赞同这一意见，不久四个高级班便开学了，学生可对这四个班做出选择。[2] 19世纪的体系只是在迈出了这一步之后才告完成。

这种做法几乎立刻对德国其他美术学院产生了影响，并逐渐导致了每所学院的改革。在**卡塞尔**，早在1840年就强调了重组的必要性以及重组应基于“老画家学校”。1867年制定了新的教纲，而某些要点直至1886年才引入。柏林也属于跟在后面进展较慢的学院。尽管欣克尔曾提交备忘录，如上文所引，而且1823年和1844年先后也有人提出过建议，稍后又有德国最伟大的美术史家布克哈特的老师库格勒［Kugler］提出过建议，但没有任何实

1 关于杜塞尔多夫学校，参见克茨肖［K. Koetschau］等人的《比德迈尔时期莱茵地区的绘画艺术》［*Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit*］，杜塞尔多夫，1926年。关于沙多的教纲，邦德，前引书，第245页以下，以及维格曼，第30页以下。

2 施蒂勒，前引书，第98页以下。路德维希的原话是：“Dass nicht durch Klassen grosse Künstler gezogen werden, durchdrang mich längst. Keine Akademie hat noch einen solchen hervorgebracht; durch Schulen hoger Meister werden sie gebildet.”［我早就觉得艺术大师不是靠上课上出来的，学院还没出现过这样的大师，也不曾通过训练培养出大师。”］

质性的变化，直到1875年。到1829年为止，只有一条拿撒勒派的要求得到满足，就是开设一个创作班。另一方面，在法兰克福，拿撒勒派的一位元老法伊特［Philipp Veit］于1830年成为院长，他已于40年代建立了高级班。**德累斯顿**大约在1840年由杜塞尔多夫派占领。本德曼和许布纳分别于1839年和1842年成为教授。另一位拿撒勒派画家卡罗尔斯菲尔德［Schnorr von Carolsfeld］于1846年从慕尼黑来此填补院长之职的空缺。高级班于40年代设立。[1]在**维也纳**，有两位拿撒勒派会员分别被任命于1836年和1840年，他们是屈佩尔维泽尔［Kuppelwieser］和菲里希［Führich］。有三个高级班成立于1852年。在卡尔斯鲁厄，年轻的巴登大公［Grand Duke of Baden］于1854年开设了一所新的美术学校——该校未冠以学院名称并非偶然——并从杜塞尔多夫聘来了希尔默、莱辛、施勒特尔等人。

220

在德国以外，高级班的教学制度在比利时获得了成功。1846年，**安特卫普**确立了此项制度，当时正值舞台布景式的、伪现实主义的比利时“宏伟风格”的影响遍及全欧的时期。在哥本哈根，采纳新体系的尝试未获得成功。在1849年，后来又在1853年，美术学院一群进步教授要求在采取其他革新措施的同时开设高级班。他们的提议遭到拒绝，于是年轻一代的领袖人物克罗吉尔［Krøjer］、图克森［Tuxen］和萨特曼［Zahrtmann］开办了一所唱对台戏的学校，称为“Frie Studieskole”［自由研究院］。这大大削弱了对改革官方美术学院的要求，以至于唯一的变化——最终在1883年——便是开设一个研究班。在意大利的美术学院中必须提到**佛罗伦萨**，根据1860年的新规章，“在艺术家工作室中自由地”为画家开展“高级教学”。在**巴黎**，政府于1863年为巴黎美术学院的绘画、雕刻与建筑教授分别提供了三间工作室，为雕刻铜版画与金属镂刻工艺各提供了一间工作室。优等生可以在这些工作室中实习，

1 **卡塞尔**：克纳克富斯，前引书，第190页以下，第216、229页以下。**柏林**：埃格斯，《德意志美术杂志》，第2卷，1851年，以及库格勒，《普鲁士国家艺术事务管理的基本目标》［*Grundbestimmungen für die Verwaltung der Kunst-Angelegenheiten im Preussischen Staate*］，柏林，1859年，第43页。**法兰克福**和**德累斯顿**的高级班：埃格斯，前引书，第258、275页。

而不是像以前总是在他们私人教师的工作室中进行实习。至此法国没有再往前走，但这种做法比**伦敦**皇家美术学院19世纪下半叶改革所取得的成果还是进了一步。但在英国并不缺乏对拿撒勒派艺术的衷心赞扬。亨特［Holman Hunt］曾呼吁“在师生之间建立起志趣与友情的纽带”，尽管在时间上要迟很多。皇家美院本身尽管具有了这样的观念，但依然完全是过去的样子。它于1836年从萨默塞特宫迁往国立美术馆的那幢新古典主义大楼内，1869年又迁至新巴洛克式的伯林顿宅邸［Burlington House］。该院接二连三地采纳了一些微小的改革措施，这些改革不可逆转，我们在本章下文将提到。该院并不缺少名教授。弗拉克斯曼于1810年被任命为雕刻教授，特纳［Turner］于1807年被任命为（所有学科的！）透视教授，1807年索恩［Soane］被任命为建筑教授，1809年菲斯利被任命为绘画教授。但这些只意味着一年数次的演讲，甚至连这一点也谈不上。皇家美术学院的社会威望依然是靠它的展览会和一年一度的晚宴。从教育上来说这所学院不太重要。[1]

221

在欧洲大陆，尤其是在中欧，包括1861年之后的意大利，美术学院尽管以教学为主要任务，但其代表性功能并未被忽略。只是到了现今情况才反了过来，学院的高人变得很平常，往来于当代艺术界。他们都是“宏伟风格”的倡导者，而这种风格现在不再去表现神化了的巴洛克王公贵族，主要表现民族历史与文学的主题。一般而言，他们曾在一所学院学习过，上过某位名教授的高级班，接着被一次次任命某个专业职务，在学院生涯中一级级向上爬。一位学院会员出了名，附带的好处是被外国学院授予名誉会员的头

1　关于**比利时**：参见梅尔达尔1883年的报告，出自梅尔达尔和约翰逊，《皇家美术学院》［*Det Kong. Akademi for de Skønne Kunster*］，哥本哈根，1904年，以及布兰登［van den Branden］，前引书，第146页。**哥本哈根**：梅尔达尔和约翰逊，前引书。**佛罗伦萨**：卡瓦卢齐，前引书，第83页以下。**伦敦**：桑德比，前引书，以及莱斯利［G. D. Leslie］，《皇家美术学院的内部生活》［*The Inner Life of the Royal Academy*］，伦敦，1914年。参见库格勒1846年所作的中肯描述（《关于振兴造型艺术的机构与设施……》［*Über die Anstalten und Einrichtungen zur Förderung der bilden den Künste...*］，柏林，1846年，第8页）。**亨特**：《艺术及其在工业中的应用国家促进协会会刊》［*Transactions of the National Association for the Advancement of Art and its Application to Industry*］，第一次会议，利物浦，1888年，第66页。

衔。[1]年轻艺术家发现，他们面对着一个势力强大的阶层，他们抱有崇高的理想，自觉不自觉地猜测所有“图画”都是纯洁而单纯的。没有必要重申这一态度最初是来源于法国路易十四时代的美学理论，通过温克尔曼、莱辛、雷诺兹、席勒和浪漫派发展起来并进入19世纪。为了说明这种艺术观，科内利乌斯举了一个例子：“真正的艺术不分门类。类型画［Gattungsmalerei］是一种苔藓或寄生物，依附于艺术的巨大枝干生长……因此专门画［Fächeln］不是艺术，不应在美术学院中有一席之地。”[2]“类型画”和“专门画”指的是专门的风景画或风俗画、动物画，甚至肖像画；简单地说，就是为画而画。科内利乌斯在慕尼黑发表了这一意见，在那里有一群这样的艺术家，其中有平庸者，也有天才人物（科贝尔［Kobell］、黑斯、比克尔［Bürkel］等），他们自然十分憎恶这种说法。尽管沙多——正如我们已看到——比较宽容，但总的来说美术学院仍然对现实主义和专业划分采取了漠然处之的态度，而这不可抗拒的潮流是19世纪生活的主要特征。 222

只有从官方与私人之间持续不断的张力角度才能对19世纪艺术做出恰当的解释，正如解释17世纪艺术一样。被认可的艺术如学院艺术，以资产阶级面貌出现的宏伟风格艺术，与反学院的、没有社会目标或身份的实验艺术相对立。在巴黎1850年罗贝尔－弗勒里［Robert-Fleury］和杜米埃［Daumier］之间，在伦敦1850年皇家美术学院院长（PRA）与前拉斐尔派兄弟会（PRB）

1　可举若干例子来说明这种情况：卡诺瓦、卡穆奇尼、托瓦尔森、劳赫、克伦策、欣克尔是圣彼得堡美术学院的名誉会员（哈塞尔布拉特，前引书，第130页），托瓦尔森、欣克尔、克伦策、科内利乌斯、施诺尔和考尔巴赫［Kaulbach］为斯德哥尔摩美术学院名誉会员（尼布卢姆［Nyblom］，前引书，第47页），卡诺瓦、卡穆奇尼、欣克尔、劳赫、科内利乌斯和克伦策为哥本哈根美术学院的荣誉会员（第170页）。1830年之后，哥本哈根美术学院先后选举了诺比莱［Nobile］和托施［Toschi］（1831）、韦尔内［Vernet］（1833）、沙多、克拉夫特［Kraft］、莫勒［Moller］、黑斯［P. Hess］（1839）、希托夫［Hittorf］、施蒂勒［Stüler］、拉韦斯［Laves］、科克雷尔［Cockerell］、伊斯特莱克［Eastlake］、考尔巴赫［Kaulbach］、本德曼、莱辛、施诺尔、施泰因勒、里彻尔［Rietschel］、兰西尔［Landseer］（1858）为名誉会员。巴黎美术学院一次允许有10名外国会员，其中我们看到有卡诺瓦、卡穆奇尼、欣克尔、克伦策、托瓦尔森、劳赫、施蒂勒、斯特拉克［Strack］、奥韦贝克、科内利乌斯、黑斯、施诺尔、考尔巴赫、里彻尔、科克雷尔、费斯特尔［Ferstel］、安托利尼［Antolini］。

2　施蒂勒，前引书，第79页。

之间存在着一道鸿沟。政府支持学院艺术家，这使学院得以发展，享有盛名，学生成群。这造成了学院出身的艺术家越来越供过于求，他们依赖暧昧的资产阶级趣味而获得成功。如果他们喜欢风俗画或风景画、静物画，他们就要靠艺术协会等类似机构举办的展览会卖画。但是，如果他们的天分推动他们去追求新的无人想要的东西，他们就必须等待保护人的出现。艺术界出现了无产者，这是19世纪的一个典型现象，他们中包括一大群平庸之辈和一些最优秀的艺术家。[1]

223

一百年以前，绝大多数私人和公共委托项目来自于这相同的阶层，来自于有大量闲暇时间享受与欣赏艺术的阶层，艺术家在社会上曾是何等从容自如。法国大革命、拿破仑时代、工业革命将这些阶层大多清除掉了。在德国，所有教会的以及许多世俗当权者的城堡被废弃，在法国只有极少数贵族幸存下来，风光不再。处于上升时期的新阶级，不从国家财产和宫殿方面来考虑问题。形势在发展，无论何处皆理所当然。但这是全新的形势，也就是说，即便是最富有的艺术保护人，也是一个忙碌的人，他将大多数时间放在工作上，将艺术视为消遣，视为一种准信仰，至少是日常生活以外的事情。任何艺术家都根本不可能知道未来的保护人可能需要什么。要求是如此复杂，趣味又是那么多样，以至于对于学生们来说，专注于官方的半古典风格肯定显得荒唐可笑。在18世纪末之前，一位年轻艺术家在需要时可相对容易地抵消美术学院的影响，美术学院毕竟只是一周数小时对他产生影响，而现在他更多的是受到公共美术学校的控制，这些学校传授着所有可习得的技能。

224

在19世纪的艺术家教育方面，最重要的进展之一是艺术家教育的“学院化”完全或几乎完全实现了。在上一章中我们已讨论了它的根源，教学计划稳定地扩展，这是显而易见的。对此有各种不同的解释，现在还必须加上一

1　在18世纪最后一个25年中，从1778年起任威尼斯美术学院秘书的爱德华兹［Edwards］就已经看到了这一制度的致命后果：“in venti o venticinque anni sarebbesi popolato il paese d’infelicissimi pratici.”［“20年或25年间在这国家中可能充满着不幸的事情。”］（朱斯蒂［Dall’ Acqua Giusti］，前引书，第25页）韦希特尔［E. Wächter］也表达了相同的看法。参见第201页。卡斯珀·大卫·弗里德里希也说：“学生人数不断增长，人们不能想象这些人日后如何找到谋生之道。”（《自白书》，前引书，第144页）

个原因，即行会和行业公会被废除，同时大量控制严格的作坊训练也被废止。这一情况因不同国家不同行业而有所不同，我们将在下面加以讨论。然而，就绘画而言，提埃波罗的工作室不同于丢勒的，科罗［Corot］的工作室与提埃波罗的相比则区别更大些。只是现在，艺术——按艺术家的说法，现在终于——不再是一门手艺，不再是一种行当。甚至那些愿意像荷兰静物画家或风景画家那样谦卑工作的人，也只能到美术学院去学习这种活儿，无论它是一所中欧式的公立学院，还是法国那样的私立学院。

拿撒勒派十分清楚新兴学校压倒作坊的危险，这恰恰就是他们想依靠行会师傅阶层加以抵制的现象。然而，这一举措的结果必然是事与愿违。通过与现行社会制度相左的一次革新是不可能复兴中世纪精神的。赖谢瑙修道院的插图抄本、兰斯大教堂的雕刻、乔托的壁画，它们被创造出来并不是因为存在着一种活的作坊传统，而是由于时代精神［Zeitgeist］在宗教、政治和哲学中，在行会与作坊中得到了实现。拿撒勒派的主要人物并非真正想将自己看作一名工匠，将自己等同于一个技艺高超的金匠或马具师，而且肯定也没有一个学生想被人当作中世纪意义上的学徒来看待。毕竟，艺术家经过三个世纪的努力，证明了他们是文人、科学家、教士，也证明了他们不是什么人。他们不可能再回到中世纪卑下的生活，而欧洲最伟大的艺术成就曾是在这片生活的土壤上成长起来的。只要艺术家真的想服务于艺术本身，而不想再一次服务于社会，任何这类企图都是自欺欺人。学院会员现在完全相信，席勒和浪漫派在树立艺术的神圣性方面做得很对。他将是最后一个接受被奴役地位的人，他试图在其教学中宣传这种信念，而在高级班的个人氛围中做这种宣传会比18世纪写生教室中更有效果。对学生而言，他已经达到了某种水准，现在要选择教授，在接下去的几年中他要在这个教授的指导下工作。因此，在接受教育的这关键几年中，他只接受一位教师的指导，而不是被托付给12位巡访教授。

225

出于相反的理由而采取的措施却得到了不可思议的结果！拿撒勒派向往着中世纪作坊中的社区精神和兄弟情谊，这就是他们的高级班想要找回的东

西。但他们得到的必定只是旧王朝时代集体教育最后遗迹的毁灭以及一种纯个人主义体系的确立。分离之际已在渴求新的统一了。

沙多的高级班和像梅姆林［Memling］或吉朗达约［Ghirlandajo］那样的作坊完全不同。实际上它是一个私人班，就像法国画坊主开的班。以下事实最能说明1660年至1860年之间的总体变化了：在巴黎这座柯尔贝尔和皇家美术学院的城市中，私人工作室现在提供了大多数必需的学院教育——有两位在1845—1850年间旅行的德国专家说巴黎美术学院似乎只是“所有类型的教学设施的一个仓库”或“辅助机构”，其运作基于这样的设想：“艺术家实际训练的其他机会”也是可以找得到的，学生也可以“和他选作保护人的师傅待在一起。”

226

在大卫和格罗之后，最有名的私人工作室是德拉克洛瓦［Delacroix］、德拉罗什［Delaroche］、安格尔［Ingres］和夸涅埃［Coigniet］的工作室。在19世纪下半叶，博纳［Bonnat］的工作室常被人提及，还有格莱尔［Gleyre］、库蒂尔［Couture］的工作室，以及叙塞学校［École Suisse］、朱利安学院［Académie Julian］。教学大体上仍遵循大卫画室的模式。例如有关德拉罗什工作室，我们知道，他每周来三次，评画准确严谨，甚至给他的50名或100名学生中的那些最淘气最喧闹的人也留下了深刻印象。库蒂尔有25—30名学生，每周两次视察工作室。[1]这些最好的工作室笼罩着一种讲求实际的、平实的教学气氛，没有那种德国式的师傅与忠实追随者之间的理想化关系。这很可能就是为最优等生所做的一切，因为从长远来看高级班在德国最终也不会成功。自由主义和现实主义两者并肩而行，19世纪是这其中一个方面的黄金时代，也见证了另一个方面发展的顶峰。尽管有科内利乌斯反对，但“专门家”［“Fächler”］依然风行一时。英国在1848年做出了开创浪漫主义画派的惊人

1 私人工作室和巴黎美术学院，参见库格勒，《关于振兴造型艺术的机构与设施……》，柏林，1846年，第8页，以及桑佩尔［G. Semper］，《科学、工业与艺术》［*Wissenschaft, Industrie und Kunst*］，不伦瑞克，1852年，第43页。师从格莱尔的学生有雷诺阿、莫奈、西斯莱；师从库蒂尔的有马奈、费尔巴哈；在叙塞学校中：塞尚。关于朱利安学院，参见罗森斯坦爵士［Sir W. Rothenstein］，《人与记忆》［*Men and Memories*］中的有趣描述，第1卷，伦敦，1931年，第36页以下。

的最后尝试，但该世纪伟大的画师却是东英吉利亚和枫丹白露的现实主义画家和印象主义画家。

这不可抗拒的发展迫使各地美术学院做出退让。尽管他们试图固守住自己的理想，但仍然勉强地接受了一项又一项革新。他们不情愿改革，从未适时地进行改革。所以，从1830年到20世纪的美术学院的历史，恰恰反映了这 227 同一时期的艺术发展史，只是存在着时间差，不同国家不同中心进度不同。因此，本章以下篇幅要讨论进步艺术家与美术学院的对抗以及姗姗来迟的变化。无论何时一种新趋势成功地抵御了美术学院的藐视，不再遭到忽视，变化便发生了。

至于改革，我们已谈了不少最重要的高级班的情况。然而，在一个学生能进高级班之前，他必须修完与100年前十分相似的全部课程。在1850年前后的法国美术学校中，我们了解到素描课每周只上一次，其方法是临摹平庸的素描。布朗［Fred. Brown］曾讲述过1870年前后伦敦皇家美术学院临摹“刻板的经典纹样铜版画”，称为“正式的徒手素描”。关于稍稍早一点的德国美术学院的情况，我们有一份由德国著名记者撰写的详尽报告，他于19世纪中叶曾就学于柏林美术学院。[1]在那里，未来的艺术家必须上完三个普通素描班后才可进入相应的学院班。这三个班只是临摹素描，首先画手、脚和五官，接着画完整的头像，最后画整个人体。没有必要赘言这个基础部反映了柏林美术学院倒行逆施的一面。不准用铅笔画，只允许用红色与白色粉笔画，并讲授透视与光学，临摹解剖细节的图例。这样学生逐渐进入古代班，从那里再进入人体写生班。根据谢林、朗格尔和科内利乌斯的思想，在杜塞尔多夫的基础教学已被简化，但仍实行临摹素描头像与四肢的做法。甚至成立于1854年的卡尔斯鲁厄美术学校也是如此。尽管有卡斯滕斯和他所有追随者的反对，但让走马灯似的巡视教授来摆放模特仍然未被看作是一种过时的做法。 228

1 拉博德［L. de Laborde］，《艺术与产业的联合》［*De l' Union des Arts et de l'Industrie*］，第2卷，巴黎，1856年，第159页以下；布朗：《艺术作品》，第6卷，1930年，第150页。尤利乌斯·皮彻［Julius Pietsch］：参见泽格，前引书，第307页以下。

这是一个怎样的时代啊，再一次让今天想要理解并解释学院美术教育发展的历史学家感到惊讶。拿撒勒派以及一般意义上的浪漫派已向老美术学院宣战，胜利属于他们——他们大获全胜。他们攻入敌人的一个又一个据点。他们或许能建立一种新体制，但柯尔贝尔的精神（如果可以这样说的话）证明要比他们强大得多。如何解释这一现象？似乎主要应从政治上来解释。德国和意大利是学院组织最发达的国家，没有发生法国那种大规模的革命。在歌德、席勒和浪漫派的时代之后，紧接着的是复辟。1875年以后复辟在法国也是一种主导趋势。并不是政治上的倒行逆施导致拿撒勒派改革的失利，相反这可能有助于他们传播中世纪的理想。但或许正是使得当时欧洲大陆政治发展疲软的时代精神，造成了美术学校改革势头的疲软。他们并不想彻底砸烂18世纪的制度，而是容忍了大部分内容，只是就他们个人最感兴趣的方面，即在优等生和研究生班方面做出革新。总之，较低级的形式，即初级班，被学院会员们所轻视或厌烦。所以，只要他们能完全摆脱它们，便不会费劲地对它们进行改革。一切都原封不动地保留下来，如50年前一样。

然而，在大多数情况下他们成功地废除了职业班［trade classes］。要消灭它们通常是相当容易的，因为一方面技术与产业在发展，一方面普遍教育水平在提高，大多数国家（除英国外）均开办了职业学校或技术学校。这些学校遍地开花，比艺术学校职业班更有效地为产业服务。有若干年份可说明这种变化。在柏林，1809年开办了一所专门的职业学校［Gewerkschule］，1829年开办了一所初级教育性质的专门学校——学院素描学校［Academic Drawing School］。在奥格斯堡，为职业目的服务的素描教学于1836年转变为一所职业学校。1849年维也纳也实行了同样的改革。在哥本哈根，在经历了一场长期的斗争之后，于1857年实施了改革。在佛罗伦萨，1860年的新规章规定，只有素描入了门的学生方可入学。卡尔斯鲁厄的美术学校是在1854年成立，一开始就未设职业班。但在1877年——经过始于1868年的一场讨论之后——现有的预备班也停办了。在圣彼得堡，那所大型的高级中学于1830年停办，1840年中级班也停办了，可能是因为到那时俄罗斯的学校已达到了美术学院

229

可以从那里招收学生的水平。另一方面，德国的情况也一样，将不同等级的素描班引入小学与中学，它们现在与众多职业学校一起，取代了美术学院的初级教学。

然而即便是这样，也只是变动而非改革。浪漫主义者对基础素描方法抱有强烈的不满情绪，但并不取消它，正如我们所看到的。在美术学校中这种教学方法依然保持不变，事实上这种方法也传入了职业学校和普通学校，孩子们通过临摹素描或铜版画学习打轮廓。这种做法延续了多长时间呢？总之，一直延续到20世纪。说到我自己在德国上学的经历，在1912至1913年间我一直在一位上了年纪的素描老师指导下画立方体与球体轮廓。有时会变换一下画画的内容，如画乡村漫步，这是受到了1914年一位大胆的年轻教师的影响，在当时似乎是非常革命性的举动。至于早些年德国职业学校的情况——实际上是德国制造联盟［Werkbund］成立之后的那一年——根据一位战后画家在回忆录中所说，要做的事情是："我首先学画石膏装饰纹样的精确轮廓，接着才允许我给轮廓加影线。但这种技能最先是通过画简单的立方体或半球体获得的，做梦也想不到的是这些天体在十年后就意味着艺术。那时我先画莱奥纳尔多（？）和腓特烈大帝的死人面具，再画尼俄柏的石膏头像，并从'垂死的高卢人'画到真人模特。"[1]

230

在欧洲美术学院的革新当中，除了取消基础素描班以外，还应提到以下内容。向大学或学院的标准看齐，各地的入学年龄都提高了。在美术学院得到充分发展的18世纪，允许12岁孩子入校的情况并不鲜见。现在16至18岁成为通常的入学年龄。大多数美术学院不再收缴入会作品，这是由于存在着竞争。就前一种情况而言伦敦是个例外，第二种情况巴黎是例外。至于巴黎的竞赛，这种做法保存下来的一个原因可能是，它可使美术学会至少每年一次实际地干预巴黎美院的事务。因为在本章前面我们已提到，在法国，自从19世纪初以来，美术学会与巴黎美院完全分离开来了。至少直到1863年为止美

1　埃里希·比特纳［Erich Büttner］，《瓦尔哈根与克拉辛月刊》［*Velhagen und Klasings Monatshefte*］，第39卷，1924—1925年。

术学会还在遴选教授，接下来这一职能也被取消了。在许多国家可以看到一种趋势，美术学会已经变成了一个代表性与权威性的机构，从快速增加的美术院校日常事务中解脱出来。维也纳在1849年就迈出了这一步，[1]并在1872年最终实现了转变。在柏林，库格勒1849年就提出了同样的要求，1882年最终获得了批准。在美术学会会员手中只保留了高级班。在这样的情境中，以下这一点是很有意思的，杜塞尔多夫美术学院是德国19世纪的一所主要的美术学院，但它只是一所单纯从事教学的美术院校。

因此，在某种意义上来说，19世纪一般学校的教学计划要比上个世纪狭窄一些，其缩减的部分由若干增加的内容弥补。主要是美术学院不太情愿跟着新风气走，这可以通过例证来证明。女性模特的情况最为突出。在1850年及其后，女模特在所有公立美术学校中都仍然被禁用——这种局面真是令人难以置信。自从14世纪与15世纪以来，单个艺术家当然已经在画女裸体写生了。卡拉奇学院以及其他意大利私立美术学院——我们知道如博洛尼亚和威尼斯的那些学院——也使用女性模特。其他国家的工作室学院也完全可能如此。恰巧有文献记载以下画家群体在画女性模特：1700年前后的一群斯德哥尔摩宫廷艺术家，同时期还有以荷兰画家格罗特［B. Graat］为首的一群画家，1790年前后常与托瓦尔森一起画画的艺术家圈子，以及1722年圣马丁街范登班克［Vandenbank］的美术学院，等等。（弗图曾说："在那里一位妇女充当模特以供写生；"但荷加斯机灵地补充说："是要使它对订画者更有吸引力。"）但是在18世纪唯一允许使用女性模特的官方学院是伦敦皇家美院，其原因或许是这所学院非同寻常的非政府性质。如果我们听说在1893年之后女学生才可以上人体写生课，甚至在那时模特也必须是"部分着衣"，那么我们可以在何种程度上将它解释为是一种思想开明的征候？一位上了年纪的学生曾描述过在柏林出现的一种类似的维多利亚风尚，提到在1841至1842年展示的一组模特。在那里你可以看到古典雕刻的英雄人物，淡红色的躯干，以

231

1 参见《普鲁士国家艺术事务管理的基本目标》，柏林，1859年，第19页以下。

及披着一条披肩的维纳斯。在柏林，女性模特的使用是在1875年，斯德哥尔摩是在1839年，那不勒斯——只援引一个意大利实例——是在1870年。伦敦皇家艺术学院［Royal College of Art］在1873至1875年间也尚未允许使用女性模特，当时克劳森爵士［G. Clausen］是那里的一名学生。[1]

美术学院在采取其他革新方面也是迟缓的，尽管并不是迟几个世纪。绘画班和风景班就是两个典型的例子。当时的画家有德拉克洛瓦、德拉罗什和比利时画派［Belgians］，有特纳、克罗姆［Crome］、康斯特布尔和博宁顿［Bonington］，有鲁索、科罗和多比尼［Daubigny］，有布莱兴［Blechen］和瓦斯曼［Wasmann］。在这样一个时期，将政府设立的美术院校维持在仅仅是培养艺术家的人体素描班，显然是不可能的事。由谢林、朗格、科内利乌斯所代表的浪漫派已经在为色彩绘画课程辩护了。所以，哥本哈根在1811年开设了绘画班，而在隆德［Lund］和埃克斯堡［Eckersberg］绘画班开设于1822年。伦敦是在1816年开设绘画班的，尽管这个班只是临摹从达利奇美术馆［Dulwich gallery］借来的图画；在马德里，绘画班开设于1823年，热那亚开设于1841年，1851年又重新开设。在柏林，我们在论及沙多和瓦赫时曾提到的学院工作室十分称职地在教绘画，只是后来在50年代由美术学院接管过去了。[2] 至于风景画，沙多在杜塞尔多夫清楚地看到，在现实主义成为大多数年轻艺术家的兴趣中心时，忽略风景画是不利的。所以他在1830年任命希尔默这位意大利式理想风景画的代表人物担任助教，并于1839年任命他为教授。

232

1 **在博洛尼亚工作室学院中的女性模特**：扎诺蒂，前引书（Ghislieri academy）；**威尼斯**：凯斯勒，《德国、波希米亚、匈牙利纪游》，1776年，第2卷，第1119页（“Abzeichnungen nackender Personen beyderley Geschlechts”［描绘了不同性别的裸体人物的绘画］）。**斯德哥尔摩**：洛斯特鲁姆，前引书，第71页。**格罗特**：普尔，《雕刻间》，1727年（“waar men zoo wel na een vrouws als mans model teekende”［在那里不但画女模特，也画男模特］）。**托瓦尔森**：蒂勒，《托瓦尔森传》，第1卷，莱比锡，1852年，第15页。**范登班克**：引自《弗图笔记》，沃波尔协会编，第22卷，1934年，第11页。**皇家美术学院**：莱斯利，前引书，第61页。**柏林**：泽格，前引书，第333页。**皇家艺术学院**：《艺术作品》［*Art Work*］，第7卷，1931年，第18页。

2 **哥本哈根**：梅尔达尔与约翰逊，前引书，第145、196页。**伦敦**：惠特利，《英国艺术，1800—1820》，剑桥，1928年，第253页。**马德里**：卡韦达［Caveda］，前引书，第2卷，第90页。**热那亚**：斯塔利耶诺，前引书，第123页。**柏林**：泽格，前引书，第83页。

他希望通过提倡崇高的风景画以排斥低层次的现实主义表现，这同样的思想感情促使他任命了几位风俗画家，尽管直到1874年才设立了一个专门的风俗画班。总之，沙多成功地为杜塞尔多夫赢得了欧洲现实主义前哨阵地的名声，尽管杜塞尔多夫那种舞台式的伪现实主义不能与库尔贝［Courbet］、门策尔［Menzel］或布朗［Madox Brown］的现实主义同日而语。说到其他美术学院，威尼斯与米兰的奥地利式美术学院自从1838年以来就设立了风景班，[233] 摩德纳在30年代，马德里在40年代，卡塞尔在1867年，圣彼得堡于70年代分别设立了风景班。

然而，重要的是强调以下这一点，即所有这些年代都涉及风景绘画课，而美术学院风景素描的传统则更为悠久了。在18世纪，无论是理想化的风景画，还是作为“风景肖像”的风景画，都已十分流行了。它们是当作装饰品或纪念品或两者兼顾来订制的。所以，私立的施穆策尔学院［Schmutzer academy］（参见第153页），以及自从考尼茨以来的帝国美术学院［Imperial Academy］，就已经将风景素描列为一门学科，并写进了1800年的章程中。其他美术学校，如柏林与德累斯顿也开设风景素描课。在柏林，布莱兴是一位可与当代东英吉利亚天才们比肩的为数不多的德国风景画家之一，他负责教一个风景班。1831年，他在班上仍不得不只能教素描，这是一个悲哀的事实。我们可以设想，18世纪美术学院将风景画与装饰纹样当作一回事。有需求就要开课。正是温克尔曼—莱辛—席勒的思想学派首先在原则上反对这些课程。正如我们已看到的，他们以及最有力的代言人科内利乌斯藐视所有的“专门家”，认为这些谈不上是上帝派给艺术家的任务。所以歌德的颂扬者、洪堡的朋友希尔特在1808年提出解散柏林现有的风景班；巴黎在1816年为历史风景画［Psysage Historique］设立了一个专门奖，但这一学科却被打上了“二类”的烙印。在1849年至1850年间，当拿撒勒派在维也纳美术学院实施酝酿已久的制度改革时，他们立即就取消了“专业班”。然而，他们于1865年被迫重开风景班，而这一次是作为一个风景画学馆开设的。所以，这所学院最终不得不屈服——这是在瓦尔德米勒［Waldmüller］去世的那一年，也是在

像奥利维尔［Olivier］那样的年轻浪漫主义风景画家创造了他们迷人的萨尔茨堡图画之后40年。他们在德国的工作与克罗姆以及康斯特布尔在英国的工作并驾齐驱。不过康斯特布尔直到他52岁时才被任命为皇家美术学院会员，而且，甚至连当时的主席劳伦斯［Lawrence］也强调这一任命对区区一个风景画家来说是一个特别的、令人瞩目的荣誉。至于意大利的美术学院，“点彩”派［the school of “macchiaiuoli”］的伟大倡导者西尼奥里尼［Signorini］在他关于米开朗琪罗咖啡屋［Café Michelangelo］的历史中说，在1848年前后，无论是幸运还是不幸，都没有开过风景画的课程。帕利齐［Palizzi］于1878年就任那不勒斯美术学院院长，成为最终承认风景画的征兆。在德国，最早采取措施支持风景画的是卡尔斯鲁厄学校。上文曾提到该校成立于1854年，贯彻现代教学方法是其明确的目标。所以，学校做的第一件事就是称它为“风景画家的艺术学校”，第二件事就是劝希尔默离开杜塞尔多夫并接受校长职务。其他来自杜塞尔多夫的艺术家紧随其后。学校的组织机构是以杜塞尔多夫模式建立的，但着意于使一切都更小型化、个人化，避免出现杜塞尔多夫那种“工厂化”的情况。卡尔斯鲁厄学校一度特别具有进取性。舍恩莱伯［G.Schönleber］在1880年被选为风景画教授，他十分大胆地将学生安排到天光教室里，并让他们画“莱茵河里的鱼、芦苇、麦草、卷心菜，最令人惊讶的是画杂货店的瓶瓶罐罐，完整的马车与小船”。因此，自从康斯特布尔于1831年成为皇家学院的一名访问学者，冒着风险将女性模特夏娃置于从汉普斯特德［Hampstead］他自家花园中砍伐来的常绿植物之前的时候，美术学校在教学方面已取得了很大的进步。[1]但是与进步的艺术家们——一如他本

1　**布莱兴**：泽格，前引书，第86—87页。**希尔特**：埃格斯，《德意志美术杂志》，第2卷，1851年；以及韦措尔特，《关于美术学校改革的思考》［*Gedanken zur Kunstschulreform*］，莱比锡，1921年，第63页。**巴黎**：德拉罗什［Delaroche］，前引书，第186页。**卡尔斯鲁厄**：厄赫尔豪泽［Öchelhäuser］，前引书，第11、13、90页。**西尼奥里尼**：托马内［E.Tomarè］，米兰，1926年，第248页。**康斯特布尔**：霍姆斯，《康斯特布尔》［*Constable*］，伦敦，1902年，第98页。顺便提一下，1832年，埃蒂［Etty］布置了一组更精致的写生对象，有若干女性模特、建筑残片、界柱、饰有五彩火焰的三脚祭台，以及水果（参见惠特利，《英国艺术，1800—1820》，剑桥，1930年，第227页）。

人——在30年代所画的东西相比较，他的业绩与舍恩莱伯一样滞后。那时，马奈画了莫奈在小船上支起画架泛舟塞纳河作画的场景。

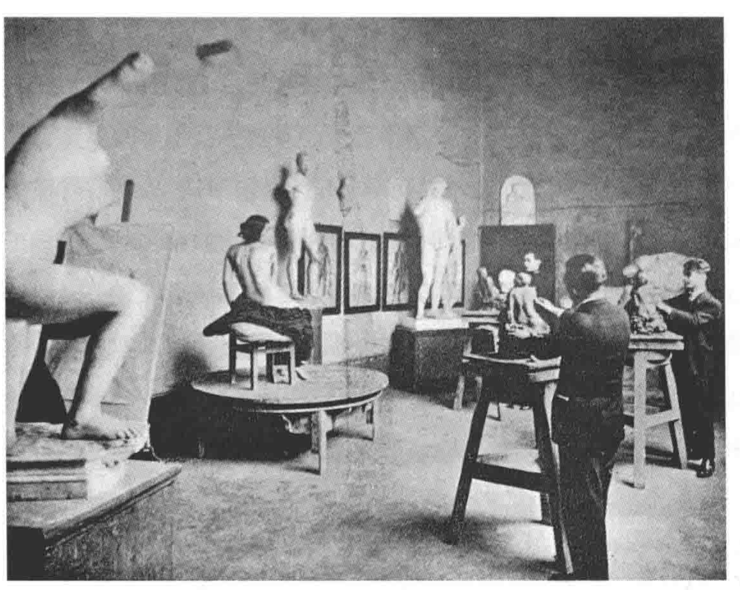
事实依然是，即使是出于最无私的意愿，美术学院所能做的，也只能将他们的方法滞后于任何特定时刻的种种现代趋势的时间控制在一个相当短的范围之内，至于是否真的值得一直与那些新奇事物赛跑，人们不由得会提出疑问。在维多利亚时代，公众舆论或许确信是值得的，而那些对艺术教育问题做了某些思考的人——主要是艺术家们——则认为不值得。在19世纪很少出版具有建设性价值的论公共艺术家教育的小册子或书籍，到1860年之后就愈加少了；只有对画家与雕刻家的大量评论，记录下对美术学院从头到脚的诅咒。而对自由的本真的热爱，曾是狂飙突进和浪漫派的一大特色，在经历了拿撒勒派及其追随者倒退至前学院状态之后依然幸存了下来。

这里有一些例子，首先是写于1830—1860年间的批评文章。开始有**瓦尔德米勒**，他是维也纳一位浪漫主义者，将那时代甜俗的趣味与一种令人惊异的前印象主义结合起来，其画风如博宁顿那样清新。在1846年和1849年的两本小册子中，他提出将学制缩减至一年，并提出了一套类似于老大师的训练方法。这些建议就其本身而言并不是新的东西，也不尽详细。人物形象应处于教学计划的中心，对素描临摹也并未提出任何异议。悲剧性的人物本杰明·**海登**［Benjamin Haydon］发出了更为激烈的抨击，其矛头指向一般意义上的美术学院——他称美术学院为“皇家与帝国滋生平庸的温床”——特别指向皇家美术学院。平庸、欺骗和各种无赖行径等均是他所控告的罪名。他特别厌恶将教育功能与代表性功能混在一起，主张将学院简化为一所单纯的学校。我们已经看到，这一点也不是新观点，他也就到此为止了。相反，令人惊讶的是在这里我们看到一个人物画家由衷地相信宏大风格辱没了美术学院，因为它在培育宏大风格方面做得不够。他认为皇家美术学院赞成肖像画，即具有“专门家”味道的东西，与英雄气质背道而驰。他甚至认为，人物素描对于设计学校而言也是最最重要的一种教学方式。还有第三位人物，**塞尔瓦蒂科**［Marchese Pietro Selvatico］，他是威尼斯美术学院的书记，出版

过不少论艺术的图书和小册子。他在1842年特别强调了教师亲自关心每个学生的必要性。这又是浪漫主义者的老生常谈，对意大利来说是新鲜的，但对欧洲来说则不新鲜。在另一些作家的文章中还可能发现更富创见的建议吗？德国美术史家**古尔**［Guhl］在1848年要求开设历史课程，为的是提倡民族的历史画派——这是一个有趣的要点，但主要是说明了19世纪中叶的艺术态度。更值得注意的是，另一位德国美术史家，最优秀的米开朗琪罗传记作者之一，赫尔曼·**格林**［Herman Grimm］于1859年提出了一项提案。他的坦率令人吃惊，他说，艺术“是完全不可教的……不应在美术学院中教。［美术学院］唯一的任务只能是实施绘画、造型和雕刻方面的初级教育，并开设那些通识教育科目，没有这些科目便不可能成就伟大的艺术”。该提案的第二部分说明，格林（他是格林兄弟之一的威廉·格林［Wilhelm Grimm］的儿子）仍然与德国浪漫主义观念相联系。第一部分所包含的论点在20世纪的言论中依然可以看到。像惠斯勒这样的令人信服的印象派画家的话与之如出一辙：“我不教艺术，我不能以教艺术来妨害艺术，但我教以科学方法去运用颜料与画笔。”我们在后面谈到20世纪改革学院艺术训练的最有前途的努力时，将会再次遇到这样一种态度。[1]

237

1　**瓦尔德米勒**：《论绘画与造型艺术中实践课程的必要性》［*Das Bedürfnis eines zweckmässigen Unterrichts in der Malerei und plastischen kunst*］，1846年，第2版，1847年，以及《奥地利皇家美术学院改革建议书》［*Vorschläge zur Reform der Österr. Kais. Akad. d. Bild. Künste*］，1849年，重印收入瓦尔德米勒著作集，勒斯勒尔［H. Rössler］和皮斯科［G. Pisko］编，维也纳，1907年。**海登**：《论美术学院（尤其是皇家美术学院）及其对欧洲天才的有害影响》［*On Academies of Art (more particularly the Royal Academy) and their pernicious effect on the genius of Europe*］，伦敦，1839年，以及《绘画与设计讲演集》［*Lectures on Painting and Design*］，伦敦，1844—1846年。**塞尔瓦蒂科**：《意大利美术教育今昔》［*Sull' educazione del pittore storico odierno italiano*］，帕多瓦，1842年；《论当今设计艺术的条件》［*Intorno alle condizioni presenti dell'arti del disegno*］，威尼斯，1857年；《论设计艺术的自由教育》［*Sull' insegnamento libero nelle Arti del disegno*］，威尼斯，1858年；《论美术学院的设计艺术教育》［*Gli ammaestramenti delle arti del disegno nelle accademie*］，威尼斯，1859年，以及《美术学院的艺术家教育》［*L' insegnamento artistico nelle academie di belle arti*］，帕多瓦，1869年。**古尔**：《新历史画和美术学院》［*Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien*］，斯图加特，1848年。**格林**：《艺术学院以及艺术家与政府的关系》［*Die Akademie der Künste und das Verhältnis der Künstler zum Staate*］，柏林，1859年。**惠斯勒**：E.R.彭内尔以及J.彭内尔［E.R. and J. Pennell］，《惠斯勒传》［*The Life of J. McN. Whistler*］，第2卷，伦敦，1909年，第232页，亦见第242页。



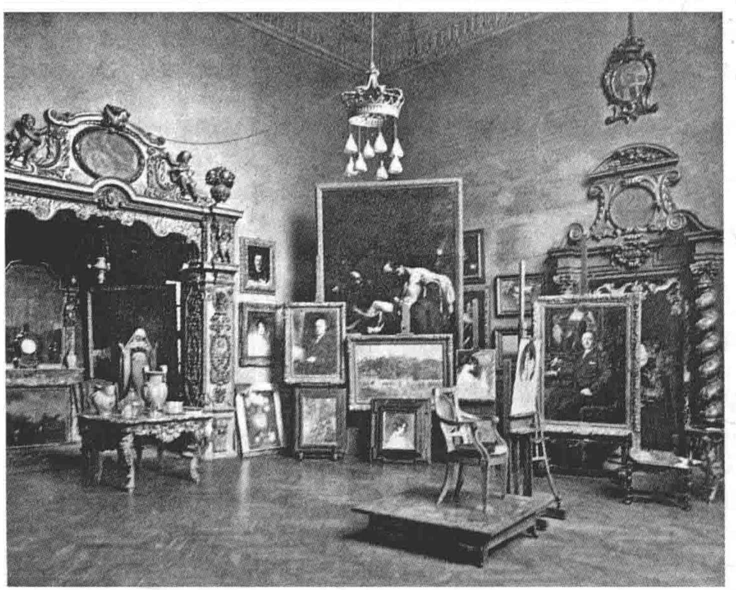


图20、图21 都灵美术学院，约1900年。写生教室以及画家格罗索的画室

塞尔瓦蒂科以外交辞令式的语言，表达了通常从现有美术学校的明显缺陷中，以及从年轻人对美术学校同样明显的厌恶中得出的结论："完全取消美术学院没有太大的坏处"，而**利尔**［Edward Lear］和**瓦尔德米勒**则说得更直截了当。利尔说，"我希望废止这一切，因为现在看来它丢人现眼"；瓦尔德米勒说，"现在发现这些机构的目标并未实现。没有丝毫理由去保留被认定是毫无用处的东西。于是不再有学院教学了；让政府废除美术学院，将所有艺术训练活动统统取消"。[1]可以充分地感觉到这一立场在那一时刻的讽刺意味。在这里，晚近的浪漫主义鼓吹者、现实主义者和印象派联起手来与美术学院作战，而这些学院正是早期伟大的浪漫主义代表人物成功加以改造的美术学院。要解释这种矛盾状况，必须考虑以下这样一点：在那最为复杂的现象中，18世纪末19世纪初的浪漫主义是中世纪社团精神之理想的回光返照，与之相联系的是对坚忍不拔之个性的新的崇拜。拿撒勒派的目标是要在他们经过改造的美术学校中体现出这两个方面。然而，19世纪是与他们的目标相抵牾的时代。个人主义以越来越惊人的速度发展着。30年代曼彻斯特精神的胜利表明了形势的发展距离雪莱的梦想有多么遥远。所以，在浪漫主义运动中，个人主义越来越流行，这是一种审美个人主义，没有什么社会意识可言，正如经济领域的个人主义一样，在英国建起了工业城市，同时也造成了大多数居民生活与工作于其中的恶劣条件。凡是在那些具有十足的浪漫主义倾向的地方，这种审美个人主义依然暗流涌动，例如先是启发了前拉斐尔派，后来又激励了莫里斯的浪漫主义，或是刺激了法国的皮维·德·沙瓦纳

238

1　**塞尔瓦蒂科**：《论教育》［*Sull' educazione*］，前引书，第32页。顺便提一下，在这上下文中他采用了这一老论据，我们通过伏尔泰对它已有了解："Non hanno mai formato niuno de' sommi pittori Italiani."［他们从未培养一个意大利顶级画家。］参见同一代意大利艺术批评家奇科尼亚拉［Cicognara］，他是第一部有关意大利雕塑的学术性概论的作者："Dal seno delle Accademie non usci mai un' opera di genio."［"从美术学院的怀抱中没有培育出过天才的作品。"］（《意大利雕塑史》［*Storia della Scult. Ital.*］，威尼斯，1813—1818年，第2版，1824年，第6卷，第264页）**利尔**：《利尔书信集》［*Letters of E. Lear*］，斯特雷奇夫人［Lady Strachey］编，伦敦，1907年，第271页。（我是通过沙恩·莱斯利先生［Mr Shane Leslie］写给《泰晤士报》的一封信知道这段话的。）**瓦尔德米勒**：参见勒斯勒尔和皮斯科，前引书。还有另一些完全否定美术学院的作家，例如达泽利奥［D' Azeglio］，《美术学院》［*Delle Acc. di B.A.*］，都灵，1859年，以及佩希特，《南德日报》［*Süddeutsche Zeitung*］，1862年。

［Puvis de Chavannes］以及德国的马雷［Marées］与伯克林［Böcklin］的浪漫主义。

表面上看，海登是在大讲特讲皇家美术学院的坏话，同时议会中的极端派休姆［Joseph Hume］则要求调查皇家学院的财政状况，并坚持取消展览入场费。这是在1834年和1837至1839年间发生的事情。然而，由于美术学院在经济上是独立的，所以他的动议被否决了。于是他在1844年求助于维多利亚女王，要求她从这样一所于国家艺术毫无用处的美术学院撤回皇家特许状，并让它从新国立美术馆大厦中撤出去。皇家美院是在若干年之前迁入该馆的。休姆这一次也不比上一次成功，皇家美术学院得以在下一个世纪中保有它原初的特点。也就是说，迄今为止它与巴黎的美术学院一道分享着欧洲最反动的美术学院的名声。[1]罗杰·弗莱［Roger Fry］在年轻时曾对巴黎美术学院做过一些生动的评论。我们读到，"肮脏的褐色石膏模"以及"满是灰尘、褐迹斑斑，蛇卵遍布的意大利图画与壁画复制品"，保存在他所谓"其装备被人津津乐道的、为了试验使人丧失艺术感觉之疫苗而开设的实验室"之中。

239 现在我们再一次听到艺术家对美术学院的谩骂之声。让我们继续走向下一个历史时刻，随机引用最近七八十年以来画家、建筑师和批评家的一些言论，看一看这些谩骂的最新版本。**卡马拉诺**［Cammarano］说，"他很幸运，与美术学院中干的那些疯事……了无瓜葛"；**法托里**［Fattori］在提到他的朋友，即佛罗伦萨的一位点彩派画家时说，"他们在美术学院变成了教授的敌人；这是一场动刀子的战争"；**罗斯金**［Ruskin］说，"我们不会认为某个人可能是一位艺术家，直到他上完了美术学院的课程，能用法国粉笔，以熟练的手法去描绘，并知晓短缩与透视以及某些解剖知识；……他身上的真正天赋完全独立于所有这些技能"；**惠斯勒**说，"这美术学院呀！上帝想让它荒唐可笑，他们制造美术学院会员"；**布朗**说，"纵观整个学校，学生的一切自然天性都被阻碍或挫败"；**克劳森爵士**说，"我们从师傅那里学到的东西微乎

1　参见桑德比，前引书，第2卷，第80页，第105—118页。

其微，或者说什么也没学到"；**费尔巴哈**［Feuerbach］说，"……某种怪异的东西，潮湿而霉烂，我要说这便是'学院的气氛'"；**利伯曼**［Liebermann］说，"只有最伟大的天才才能通过学院的训练而不伤害他们的想象力"；关于**塞尚**，加斯凯［Gasquet］说，"他一生都憎恶公共美术学校"；未来主义建筑师**圣埃利亚**［Sant' Elia］说，"在美术学院，年轻人必须强迫自己沉湎于对经典范本的手淫式的模仿"；**勒·科布西耶**［Le Corbusier］说，"它们是停尸房，在他们的冷藏室里只有死人。门关得很严实，外面世界的东西不可能渗透进来"（图20—21）。[1]

现代艺术家花哨的语言似乎并未超越他们的前辈在1800年所说过的话。现在美术学院被说成是手淫与停尸房，而在科赫和希克写作的时候被说成是成堆蛆虫和僵尸。意思如出一辙，唯一令人惊讶的是，美术学院已存在了150年，骂声从未停息过。在我们离开19世纪与20世纪纯美术之前，必须对此现象做出解释。

240

在前面几章中我们曾试图说明，美术学院在16世纪兴起，至路易十四时代发展到顶峰，1750年之后迅速普及，其原因植根于普遍的文明史特别是社会运动史之中。强大的国家制造并发展了美术学院的观念，它们的合法理由是要颁布对政府和宫廷有用、也为他们所迫切需要的关于艺术的质与量的标准。自从1800年以来，艺术先是通过席勒，接着通过浪漫主义运动而获得了自身的解放。此后，艺术家便将自己看作是某种使命的担负者，这种使命高出政府和社会的使命。于是独立自主便是他神圣的特权。服务于社会将使自

1　**弗莱**:《艺术与商业》［*Art and Commerce*］，伦敦，1926年，第14页。**卡马拉诺**：致塞伦塔诺［Celentano］的信，1859；比安卡莱［M.Biancale］，米兰与罗马，1936—1937年，第20页。**法托里**：廷蒂［M.Tinti］，罗马与米兰，1926年，第50页。**罗斯金**:《威尼斯的石头》［*The Stones of Venice*］，第1卷，第4章，第61节。**惠斯勒**：施皮尔曼先生［Mr M. H. Spielmann］，写给《泰晤士报》的信，1934年7月13日。**布朗**：《艺术作品》，第6卷，1930年，第154页。**克劳森**:《艺术作品》，第7卷，1931年，第18页。**费尔巴哈**：《一个遗愿》［*Ein Vermächtnis*］，维也纳，1882年，第14页。这段话指的是1845—1850年间的杜塞尔多夫。**利伯曼**:《全集》［*Gesammelte Schriften*］，柏林，1922年，第33页。**圣埃利亚**:《未来主义建筑》［*L'Architettura Futurista*］，1914年7月11日的宣言。**科布西耶**："对巴黎美术学院学生的演讲"，引自《巴黎书简》［*Hier schreibt Paris*］，沃尔芬施坦因［A.Wolfenstein］编，柏林，1931年，第308页。

已降格，故一所公共艺术学校对于他们来说不过是一间贫民习艺所。对现有美术学院做个别的改革不可能改变这种情况。艺术自由的信条是19世纪美学的基本原则，它占据着上风，从济慈一直到奥斯卡·王尔德的廉价的悖论，而且依然朦胧地出现于今天大多数画家的文章之中。因此，从远距离看，拿撒勒派预备投身于学院公职肯定是一个错误。出于这相同的原因，一切认为是19世纪慷慨大度的公众促进了艺术的观点，也必须被指控为是另一重大错误。18世纪的王侯支持他的美术学院是因为他需要它，19世纪的政府支持美术学院是因为它信奉由歌德、席勒、洪堡所宣扬的艺术的神圣性。这一思想在酝酿之时的确是一个崇高的理想，他们承认并赞赏这种理想，这完全应归功于那一时代公众的权威人物。库格勒曾在一份官方文件中说的话，听上去高尚又有修养："鉴于艺术可以对净化道德以及普通教育发挥有益的影响，它的教化作用被视为公众的必需品，因此，政府的一项职责是以一种合适的方式来提供全面的艺术教育。"[1]这样一种主张在席勒那里是正当的，但到1875年或1890年时当然已变得毫无意义了。政府对此不加反对，便陷入了丢人现眼的处境。公众权威人物处处显得过于热衷以至于帮不了艺术的忙，总是在纠缠着、建议着，而天才艺术家只是以更加傲慢的拒绝来作答。国家和城市或保护人的私人团体安排展览会以展出艺术家的作品，建造博物馆将它们永久保存起来。他们发包委托项目，使座座市政厅都装饰有取材于当地历史的组画，每个广场都竖起伟人的纪念碑。小学与中学的素描课发展起来，职业学校和美术学院（以及津贴）增多起来，直至它们要么达到巨大的规模，要么分裂，以致本来的美术学校仍为一所学院或大学，分解为专门的艺术系科，归属某所学院或大学，往往只有三四十个学生。[2]高级班成立之时保证进行个性化教学，给予每个有前途的

241

1 《普鲁士国家艺术事务管理的基本目标》，柏林，1859年，第8页。

2 举少数几个例子便足以说明这种情况，综合性的职业学校与艺术学校，即包含初级素描班的学校，在19世纪中叶有：米兰，1960年，约有1100名学生（纹样820名，初级素描180名，绘画15名，雕刻10名，建筑9名；参见凯米［Caimi］，前引书）；热那亚，1862年：初级班165名，石膏10名，造型6名，静物9名，没有绘画学生；都灵，1872年：699名；摩德纳，1865年：约300名；比利时：布鲁塞尔、安特卫普、布鲁日、根特、列日、马林、卢万每校均超过400名学生。另一方面，在德国，不开设初级课程，柏林在1876年有147名学生；慕尼黑，1860年130名；杜塞尔多夫，1860年63名；德累斯顿50名；（转下注）

学生以发展的自由。学生毕业后可免费配备一名模特和一间加温的工作室。242
为此他感觉到了一种义务吗？不——在往后的生活中他会使所有人确信这一点，他在美术学院并没有学到任何东西，他所取得的成就完全是他自己独自努力的结果。

你理解这一点。承认受益于美术学院与19世纪艺术家的基本信条是格格不入的。这是一种明确的立场，而自由政治家的态度则含混暧昧。他承认支持艺术是一种责任，却没有看到这已经失去了全部意义，既然艺术不再是席勒理想中的东西——一所人性的学堂，一种向全人类做出的关于宇宙的终极解释。政治家、公务员、市议员、公共捐助者，一直在给艺术学校掏钱，购买艺术家的作品，而这些艺术家完全背弃了任何社会责任，宁可沉迷于为艺术而艺术之中。没有人冒险去问一下海尼茨曾在18世纪末提出的问题：你，艺术家，准备向我们，公众、社会和政府的代表，做出怎样的回报？这个世纪资产阶级经历了繁荣，但道德良知却深深沉沦下去。

由于在艺术教育问题上依然缺少公众的推动力，故艺术只有唯一的希望了：要想获得完全的自由，恳请取消美术学院难道不对吗？在今天这不对吗？对艺术的自由培育可以通过购买作品和订制作品来体现，但在19世纪的一个国家中政府的艺术教育则是荒唐可笑的。

所以，倘若不是在1900年左右出现了截然不同的事态发展挽救了美术学院，议会制可能会最终摆脱1800年的成见，断然取消美术学院。这就是英国工艺美术运动的结果，到1914年一场伟大的、前途无量的复兴开始发生于许多美术学院中，尤其在德国。本书的最后一章要论述与实用美术或工艺美术相关联的艺术教育。

（接上注）卡尔斯鲁厄30名；柯尼斯堡26名（参见奥赫尔豪泽［Öchelhäuser］,《卡尔斯鲁厄巴登大公国美术学院》［*Die Grossherzoglich Badische Ak. d. bild. K. zu Kartsruche*］，前引书，第45页）。作为一种比较，完全可以加上这一点，即在1890年左右，巴黎美术学院每年招收1000—1100名学生，这当然只是由于增补名额所致。在伦敦，各皇家美术学校1861年古代班有71名学生，写生班45名，绘画班35名。英国的各个市立艺术学校从来没有放弃过职业教育，招生量也很大：在1935至1936年间，伯明翰有4900名学生。



第六章

工艺美术的复兴与当今艺术家的教育

工艺匠师或装饰艺术家训练的历史不属于本书的范围，但由于在当代美术学校改革运动中扮演着如此重要的角色，故必须多少予以考虑。它对美术学院发展具有不同程度的影响，在某种意义上来说起着支配性的作用。

当文艺复兴带来了艺术家最初的解放时，金匠或橱柜匠或织布匠并未分享到这种解放。他们仍然是工匠，行会成员，并继续在师傅的作坊中当学徒接受训练。又是专制主义与重商主义首先反对工匠依附于行会。早在1607年，亨利四世就赞成建立皇家挂毯织造厂，柯尔贝尔于1664年将这些厂合并，组建了皇家哥白林制造厂［Manufacture Royale des Gobelins］，1667年又扩建为综合性的帝国家具制造厂［Manufacture des Meubles de la Couronne］。[1] 皇家美术学院院长勒布伦也被任命为这家新企业的厂长。该厂的职员由许多工种的匠师组成：雕刻师、金匠、细工木、橱柜匠、织工、镶嵌师，还有画家，尤其是特别擅长于小型风俗画，如动物画、战争画、服装画的画家。卡

1 参见拉博德，《艺术与产业的联合》，第1卷，巴黎，1856年，第121页以下；茹安，《勒布伦》，巴黎，1889年，第196页；曼茨，《大革命之前的工艺美术教学》［"L'Enseignement des Arts Industriels avant la Révolution"］，《美术报》，第18卷，1865年；格贝尔［H. Göbel］，《挂毯》［*Wandteppiche*］，第2部分，莱比锡，1927年，第47页以下，第113页以下。

菲耶里［Caffieri］是该厂雇员之一，布勒［Boulle］也是。上文已提到（第159页）美术学院会员——例如图比［Tuby］和夸瑟沃克斯［Coysevox］——给该厂的60名学徒和雇工上素描课，这些课程被看作只是补充性的，正如皇家美术学院课表中的那些课。尽管这些课程被称作职业班，但与设计、材料与制作工艺毫无关系（如在工作台或织布机上所需要学的东西），主要是画素描临摹，即纯纸上功夫的训练。这被看作是迫切需要在实践教学之外增加的部分，表明艺术家开始侵入工匠的地盘，设计图应该是他的人物构图或进入画面的一个个人物，因为他熟悉宏伟风格。这种趋势明显是要剥夺工匠一切创造性的工作，与美术学院反对行会师傅的做法相一致。到那时为止，设计与制作一般是合而为一的（这是一般情况，不排除个别特殊情况；参见荷尔拜因［Holbein］所做的金工设计，等等），而现在两者之间将竖起一堵墙。

18世纪由欧洲王公们兴建起来的许多挂毯作坊和瓷器厂都是对柯尔贝尔观念的仿效。然而我们没有听说任何有关学校的情况（除了迈森，参见第167页），职业教育依然集中于行会师傅的作坊中。因此，如柏林在1784年拥有近14.5万居民时，注册的雇工有7744人，其中6000多人工作于行会师傅门下，也就是说不在工厂里工作。[1]正如上文所述，启蒙运动的教育家曾致力于向他们灌输某种“学院”教育。我们曾详尽地描述过，1750年之后美术学院和美术学校雨后春笋般发展起来是如何与启蒙运动的这一取向相联系的，新的教学机构是如何主要或完全为了服务于商业而组建起来的。从这种观点来看，提升工人或匠人的设计能力，提升他们将艺术家画的设计图付诸实施的能力，也是极其重要的。要做到这一点，依然要遵循法国在一个世纪之前所采用的方法，只开素描课而不开其他课，而素描课也只是临摹。对未来的艺术家而言，初级班与职业班毫无二致。以改组的柏林美术学院为名义进行的改革尤其具有这一特点。该校原先称为“美术与机械科学学院”［“Akademie der bildenden künste und mechanischen Wissenschaften”］，但在1809年，“机械”

1 参见西蒙［O. Simon］,《普鲁士18、19世纪工商阶层的行业训练》［*Die Fachbildung des preuss. Gewerbe-u. Handelstandes im 18.u.19Jh.*］，柏林，1902年。

一词被删去了，因为洪堡与歌德及席勒的交往使他内心充满了对艺术的满腔热情，使他认为在美术学院的观念中掺杂着商业观点是一种亵渎。[1]在上一章我们也曾说过，随着19世纪的时间推移，这种观念也使各地逐渐淘汰了初级班，提炼了现有美术学院的教学内容，将它们提升到大学或艺术学院的地位。素描入门被初级与中级美术学校接过去，职业素描训练转移到技术学校或职业学校、市立美术学校。进一步的划分势在必行，主要是在该世纪第二个三分之一时期进行的，也就是将美术学生与工程技术各专业学生划分开来。因为随着工业与技术的空前发展，有些国家在大学里设立了工程系，有些则成立了专门的“技术学院”［“Technische Hochschulen”］。[2]这在一定程度上减轻了职业学校的压力，但尽管如此，职业训练和实用艺术训练二者之间仍毫无分别。

这并没有什么奇怪的，因为实用艺术在那时处于最卑微的境地。美术学院会员太自负了，对它不感兴趣，职业学校也不堪重负，不能充分考虑它的需求，而维持标准的行会则已不存在。他们的地位已逐渐被18世纪英国节俭主义者［English Economists］、法国重农主义者［Frence Physiocrats］和一般启蒙运动观念所瓦解。对这些思想的抵制在托斯卡纳地区出现于1770年，在荷兰的哈布斯堡诸省出现于1773年，法国出现于1776年。各地取缔行会的年代分别为：法国1791年，比利时1795年，拿破仑所征服的意大利1807年，普鲁士1811年。因此，手工艺失去了权威的看护，被早期机器工业的发展完全败坏了。机器被发明出来以模仿贵重的手工制品，制造速度是考虑的唯一指标。厂商通常没有任何雄心大志，不过是获取利润而已。对于在作坊传统中长大的人来说，利润肯定是不可思议的。对于一件作品匠师所关心的与厂商

246

1　参见阿默斯多弗，《普鲁士美术学院发展中的学院观念》，柏林，1928年，第16页。亦参见第164页。

2　参见施纳贝尔［F.Schnabel］有关“技术学院”起源的精彩而简短的介绍，《高等技术教育的起源》［*Die Anfänge des technischen Hochschulwesens*］，出自《从弗里德里希技术学院到卡尔斯鲁厄学校百年纪念文集》［*Festschrift anlässlich des 100-jährigen Bestehens der T. H. Fridericiana zu Karlsruhe*］，卡尔斯鲁厄，1925年。

不同，于是就有了这种想法，即艺术家给匠师提供设计图。机器制造出各种风格的形状，各种材料的表面，只要及时提供设计。

早在1836年就已形成了我们今天所了解的艺术与机器之间不谐调的最糟糕的局面。那就是普金［Pugin］的《对比》［*Contrasts*］出版的年代，书名页是一则挖苦广告，下面是其中的一部分："各种规格的栏杆制成品／10至30英尺的哥特式烟囱／一间偶尔能做设计的工作室招募一位使童／有大量哥特式上楣刚刚压制出来，售价从每码六便士起／六堂设计课／整个王国流行的哥特式、严格的希腊式以及混合风格的组合式门面／征求设计：一间撒克逊雪茄店，等等。"

实际上，英国首当其冲地发展了具有现代生产力的机器工业，同时也比欧洲其他国家更早地面临着它的恶果——社会的以及艺术上的恶果。随之而来的是，对这些令人厌恶的东西的声讨之声在英国比其他地方更高，伦敦颁布了制止工艺美术下滑的第一个政府法案。还有另一个原因是，大不列颠在18世纪下半叶未曾建立起我们所见到的像法国、西班牙、意大利、德国等国家那种省立或市立的素描学校体系。在这方面，1754年成立的皇家美术协会［Royal Society of Arts］算是独具特色了，它的宗旨"是促进大不列颠的艺术、制造业和商业"，但根本没有建立一所艺术学校。在别处则建起了学校，例如在爱丁堡，1760年制造局［Board of Manufactures］发起成立了一所学校"以促进适用于制造业的素描艺术"（主要是亚麻与羊毛业）。但是这种情况不多，要想进一步发展，政府的干预是必要的。然而，正如这个国家中通常的情形，政府干预是不受欢迎的。所以事情很糟糕而无人问津，政府任凭工艺美术处于一塌糊涂的境地，直至普金时代。

247

1835年终于采取了行动，任命了一个国会委员会，"在本国人民（特别是制造业人群）中调查拓宽艺术及设计原理知识的最佳手段"。[1]委员会指出，

1 参见《部门委员会关于皇家美术学院的报告》［*Report of the Departmental Committee on the Royal College of Art*］，伦敦，1911年，第27页以下；斯帕克斯［I. C. L. Sparkes］，《艺术学校》［*Schools of Art*］，伦敦，1884年，第30页以下；布朗［F. P. Brown］，《南肯辛顿设计学院及其艺术培训》［*South Kensington*（转下注）

法国有80所素描学校，像巴伐利亚这样的小国有33所（可以将这些数字与第四章一开始所引1790年的那些数字进行比较，看看“学院化”在欧洲大陆的进展是多么迅速），并强烈要求将类似体系引入不列颠。其结果是1837年开办了一家设计师范学校［Normal School of Design］，它获得了萨默塞特宫内的房间作为校舍，皇家美术学院在迁往国立美术馆之前曾使用过此处的用房。该校开设了初级素描课以及适用于各种工艺的素描课。实用教学依然未被注意到，尽管特别值得一提的是1838年英国的“拿撒勒派”威廉·戴斯［William Dyce］在该校装备了一台织机。不过这个班在两年之后就因缺乏生源而停办。外省建起了分校，其数量在1849年达到了16家，但并没有真正的改进。所以1846年又成立了另一个国会委员会，调查新体系所获得的成果。该委员会关于美术师范学校的结论是“一个彻头彻尾的失败”。委员会说，这所学校除了素描临摹之外没有干任何事情。现在跟以往的情形一样，产业部门雇用的设计师寥寥无几。 248

这就是阿尔伯特亲王在酝酿1851年世界博览会时面临的局面。他以他那个时代的辉煌成就为荣，想要为全世界所有国家提供一个史无前例的机会，以展示他们自认为是最优秀的制品，并与其他国家进行比较。就实用美术或工艺美术而言，这个大型集市的结果令世人沮丧。在我们看来，绝大多数展品，如大型展览目录中充分表明的，其审美品位极其低下。在矜持尊贵的新古典主义装饰才过去50年之际，这是不可思议的。而且这触目惊心的对比对于当代有识之士而言也是显而易见的。官方发表的报告直截了当地宣布了该展览会所反映的衰落境况。法国看来比英国胜出一筹，这是因为活生生的手工艺传统存活了下来。但法国自身也感到了外国的威胁，决不满足于她在世界博览会上展出的水平。无论是法国、英国还是德国，最为紧迫的问题便是

（接上注）*and its Art Training*］，伦敦，1912年；尤其是温蒂希［H. Waentig］那本学术性强、资料丰富、描写生动的书《经济与艺术》［*Wirtschaft und Kunst*］，耶拿，1909年。第101页以下提到1835年的委员会以及后续的发展情况。关于爱丁堡，参见爱丁堡美术学院发起计划书［Prospectus of the Edinburgh College of Art］。

为工艺美术提供更好的教育，这是毫无疑义的。但可以做些什么呢？不能太多地指望制造商。只要产品能卖出去，他们便不会操这份心。匠师们几乎 249 也解决不了问题，因为他们作为一个阶层已不复存在。艺术家们也不能胜任——一代一代的艺术家对此问题都不感兴趣。雕刻家本人满足于做出一座纪念碑的小稿，将所有实际的石雕工作留给捉刀人去做，他的贡献能有什么价值？假设一名画家勉强同意采用商业化生产的颜料并沉迷于沥青，他如何能严肃地关心工艺的未来？针对这一问题，有些小册子问世了，有的甚至还挺厚。

对世界博览会有感而发的最有趣的出版物是分别由一位德国人、一位英国人和一位法国人撰写的。法国人**拉博德**［L. de Laborde］在1856年出版了一本论文，超过了1000页，书名叫《艺术与产业的联合》［*De l'Union des Arts et de l'Industrie*］。此书一开头叙述了实用艺术的历史，努力证明在希腊艺术家和工艺家之间是不分彼此的，这种划分只是中世纪王公大人们做出的，使艺术家免受某些对工匠有效的法律约束。拉博德认为，一种较为健全的制度是柯尔贝尔在帝国家具厂建立起来的。但在19世纪，宫廷奢华之风锐减，训练有素的工匠随之减少，工艺美术的标准迅速下降，直落到1851年世界博览会完全令人反感的境地。也就是说，工业家从貌似有才能的工人那里获得设计，因为如果去找像蒲鲁东［Proud'hon］与佩西耶［Percier］那样的大艺术家，他们只能拿到全然不顾工艺技术的设计图。针对这一状况，拉博德提出了若干补救措施以提高法国工业品的审美品质，尽管来自国外的竞争日益加剧。首先，政府应该立即着手改进学校艺术，要达到这一目标，就要有更漂亮、更明亮的校舍，更自由地利用古典装饰，孩子们应该临摹更好的范本，250 主要是古代的范本，尤其重要的是各种形式的定期素描课。学习素描的同时应该学习写作。对于学徒以及工人，拉博德建议进行类似于老行会和作坊的训练。工厂里的年轻人每天应有2小时的脱产职业培训，应开办更多实用艺术的高等学校［Écoles Supérieures］。巴黎应有12家，招收1.2万至2.4万名学生。学生应直接来自小学。这成千上万的学生中只有尖子生日后转入相应的美术学校。在这些学校中人体写生课是关键，而在高等学校中这种课则是多余

的。在艺术学校中教师们应有他们自己的大工作室，领到丰厚的薪金，免费教半数的学生，不应容忍过于专业化的倾向。建筑师应掌握人体写生，雕刻家应能亲手雕刻大理石，如此等等。拉博德写道，除了改善教学条件之外，政府还可以通过以下途径提升民族的欣赏品味，如订购艺术品、出版廉价读物，关心剧场、露天演出，等等。还可以兴建优秀的建筑，给临街的建筑物提出建议，开辟宽阔的街道和广场，保存古老文物。他建议成立一个高级领导机关来处理此类问题。除了这一切而外，政府还应该以一种更为直接的方式改进工艺美术，即设立模范作坊或模范工厂，以激励民族制造业。这些都完全不应排除机器运用。相反，拉博德欢迎机器，因为机器可以创造闲暇。在工厂里，一天应工作六个小时，两个小时画素描，一个小时上理论课。这些工厂所生产的东西不应该按普通的方式销售，只有博物馆和公共建筑才可以购买他们的产品。产品应达到最高标准，拉博德指的是用料的诚实（不用纸版代替石头，不用硬橡胶代替木雕，等等）、合理的图样（地毯上不用建筑图样，以免看上去像是戳破地面）等。他还建议使用煤气、集中供热、电铃和自来水，这些与该书鲜明的进取精神高度一致。[1]　251

拉博德的兴趣和内容广泛的建议完全基于政府大规模的干预，明显与拿破仑三世的政策以及像奥斯曼［Haussmann］这样的人的观念相一致，而**桑佩尔**［Gottfried Semper］，他那一代人中最伟大的德国建筑师，则向英国自由公众和开明的女王夫君宣传他的思想。1848年，桑佩尔作为一个逃亡者离开德国，受聘为1851年世界博览会的丹麦、瑞典、埃及和加拿大馆布置展览。他在伦敦待到博览会结束，据说他还曾计划兴办一家私立美术学校。但尽管如此，他在德国发表了一系列关于博览会的评论，题为《科学、工业和艺术》［*Wissenschaft, Industrie und Kunst*］，出版于1852年，不过实际日期是1851

1　**实用艺术的历史**：第1卷，第1—205页；**美术展览会的历史**：同上，第212页以下；1851年世界博览会：同上，第234页以下；**学校美术教育**：第2卷，第159页以下；**学徒和工人**：同上，第229页以下；**美术学校**：同上，第270页以下；**改进民族趣味**：同上，第529页以下；**“工艺美术的应用”**：同上，第400页以下；**机器**：同上，第518页。

年10月11日。正如桑佩尔解释的，这本小书源于一个“私人的请求，就改进未来技工教育方法提出建议，尤其着眼于趣味的陶冶”。桑佩尔没有披露提出这私人请求者的名字，但这本小册子在德国的出版暗示了阿尔伯特亲王多少与此书有关。

去英国之前桑佩尔对工艺美术并无特殊的兴趣，而且他说得相当明白，正是英国之旅使他获得了重要的体验。“建筑史始于实用艺术，而且……建筑中美与风格的法则，其范式就存在于涉及工艺美术的事物之中。”桑佩尔比拉博德更早地在其著作中否定机器的发明导致了工艺美术堕落的看法。他也对盲目使用机器和合理使用机器做出了区分。应该记住这样一种有见识的态度，它与罗斯金和莫里斯对机器工业的大规模谴责形成了对比。桑佩尔所不赞成的是（正如拉博德五年之后提出的观点）是用机器仿制所有东西，使事物看上去像是一些它们实际上并不是的东西。“最为坚硬的斑岩和花岗石像白垩一样被切割，像蜡一样被抛光……橡胶与古塔胶被硫化后用来仿制木雕、金属雕和石雕，以假乱真……但借助于新近发现的电能来进行电铸，就再也看不到金属了。”桑佩尔也认识到——一段重要的陈述——在博览会上，只有那些“具有严格用途，所有部分都必不可少的器物，例如马车、武器、车器等，往往展现出更完善的装饰和方法，这些方法可以提升由功能所决定的形式的价值”。这些事实促使桑佩尔为美术教育改革辩护。他不喜欢惯常的学院式教育，因为它导致了不合格艺术家培养过剩。纯美术和装饰艺术的教育根本不能分家。一切训练都应在充满集体精神的作坊中进行，体现出“师徒之间兄弟般的关系”。在这里，桑佩尔对浪漫主义运动种种观念的依赖是显而易见的。由于他如此多的结论清晰地预示着此后四五十年的发展，所以这些理论如莫里斯的理论一样必须被视为1800至1900年精神发展的一个重要环节。实际上，他将作坊教学引入建筑领域，将金属技术和家具制作引入他自己的工作室（我们现在就要说到他的工作室），而且也——以拿撒勒派为榜样——允许他的学生参与他所接手的委托工程。但桑佩尔十分清楚地认识到，教学的改进不可能解决世界博览会在美学上的失败所出现的所有问题。

252

必须改进的正是公众的艺术欣赏品位，然后才可能从艺术家教育方法改革中受益。要达到这一目标，桑佩尔建议——“历史主义”十分明显，带有浓厚的维多利亚时代的色彩——建立装饰艺术博物馆，收藏古代陶瓷、织物、石器和工程艺术。与之相联系，应开设讲座和教学实习工厂。桑佩尔总结道：水晶宫或许也可以作为这样一个机构保存下来。[1] 253

桑佩尔对未来19世纪工艺美术提出了最为重要的建议。在谈到这些建议的实际效果之前，还必须提到另一本演讲集，是在桑佩尔小册子出版次年发表的，作者是欧文·**琼斯**［Owen Jones］。他是一名威尔士建筑师，比桑佩尔小六岁，被任命为1851年世界博览会项目的总管，后来在锡德纳姆［Sydenham］建起的水晶宫中装饰了埃及、希腊、罗马和阿尔罕布拉宫［Alhambra Courts］等部分。1856年他出版了一本全面论述纹样基本法则的书，书中包含了3000幅彩色插图。该书是这一学科中最著名的著作，为所有19世纪英国建筑师所熟知。他以**《装饰艺术中的正确与谬误》**［*The True and the False in the Decorative Arts*］为题发表的演讲，显然受到桑佩尔的影响。尽管除了公众教育而外琼斯并非专论教育问题，但这里必须以一定的篇幅来讨论他的教育思想，因为今天几乎无人知晓这些思想，而且他的言论可能比那个时代其他论述都更切中时弊。琼斯以世界博览会开头，说“我们大大落后于我们的欧洲邻国”，并呼吁自己的国家“从我们所陷入的混乱无序的泥潭中”摆脱出来。关于机器，他谈得比桑佩尔少，但痛斥了——似乎与他自己的实践相矛盾——当时复活了的采用往昔风格的不良癖好。琼斯猛烈抨击 254 “徒劳而愚蠢地试图用某种忠实代表了一个民族之需要、官能和情感的艺术在完全不同的条件下去体现另一个民族的需要、官能和情感”的做法。这明显是20世纪的观点。琼斯坚持“适合”［“fitness”］的必要性也证实了这一解

1　引文出自桑佩尔：《桑佩尔的生平与工作》［*G. Semper, ein Bild seines Lebens und Wirkens*］，柏林，1880年，第21页。《科学、工业和艺术》，不伦瑞克，1852年，第9、11、39页（“将理想的艺术与商业艺术划分开是不明智的”），第62页。关于在1851年世界博览会英国馆中立即采用高品质器物情况，拉博德也做过相同的评论（前引书，第1卷，第368页）。

释，尽管“适合”是基于普金1841年的《真谛》[*True Principles*] 一书。琼斯说，每件器物，“要想获得完美悦人的魅力，必须合于目的，构造真实”。所以他反对在地毯上装饰“透视图样，戳满窟窿”，反对在家具上装饰精致的花卉、动物形象等，反对墙纸图样有凹凸效果。

然而，他这本书最有趣的部分是关于制造商和工业设计师问题的论述。书中有些段落到现在也未丧失其论题价值，这里引两段就足够了：

> 我们对那些制造商的鼠目寸光感到吃惊，他们认识不到一开始就从某位艺术家那里获取一个真正的合适的设计对他们来说是何等重要。制造商答道，这些艺术家在何处？我承认他们的确极少，但正是制造商应该协助去培养他们。只要他们认可那些无足轻重的设计，将他们重要的业务托付给没有接受过任何艺术教育的工人去做，他们就不能指望有任何改进或找到艺术家来帮助他们。

就纺织品他说：

> 当前这一代人的艺术不可能有任何改善，直至所有阶层、艺术家、制造商与公众得到更好的艺术教育，更普遍地认识到存在着一般性基本原理为止……假如我们去问设计了那些挂在墙上的令人伤感的作品的艺术家，他们为何选取那种特定的形式来满足其想象力，他们无疑会告诉我们，这些只是制造商会买的设计风格，他们只是照吩咐行事。假如我们去问制造商，他们为何投入如此巨大的资金、技能和劳力去生产如此没有价值的物品，他们无疑会告诉我们，它们只不过是一些能卖得出去的商品，而生产具有较高品位的东西则是劳而无功的，因为它们肯定会留在货架上卖不出去。假如我们再去问大众，他们怎么会去买如此低劣的产品，允许它们进入他们的房间，败坏他们自己的品位，有效地毁坏孩子们的品位，他们肯定会答道，他们曾四处找寻更好的东西，却找不

255

到。如此……便形成了恶性循环。

这些论点与今天工艺美术委员会或工业设计协会的看法有着令人吃惊的相似性。同样令人惊讶的是，我们看到在读过这些言论之后，欧文·琼斯所建议的唯一补救方法就是桑佩尔和不列颠国会委员会所提出的那些措施：“每一个城镇都应有一座艺术博物馆，每处乡村都应有一所素描学校。”[1]

现在琼斯是在设计学校内发表演讲，该校那时位于马尔伯勒宫［Marlborough House］。不久前建立的实用艺术局［Department of Practical Art］也在该宫内开设了一个博物馆，这似乎是桑佩尔提议的直接结果。阿尔伯特亲王成功地确保了大量古代装饰艺术成为该博物馆的核心部分，这曾是博览会的正式展品。除其他职能以外，实用艺术局还接手了对设计学校的管理职能，该局书记是亨利·科尔［Henry Cole］，他是老设计流派最严厉的批判者之一，这些批评者与迪尔克［Dilke］、怀亚特［Digby Wyatt］和斯蒂芬森［Robert Stephenson］一道，曾是1851年世界博览会的执行委员。正是科尔任命桑佩尔为教授的。

所以，维多利亚及阿尔伯特博物馆以及19世纪后半叶通常称为“南肯辛顿设计学院”［“South Kensington”］的起源，都与桑佩尔有着密切的关系。他关于向制造商、艺术家以及公众展示往昔成就以提升其审美品位的思想，充分体现了维多利亚的时代精神对装饰艺术所提出的要求。因此，这家新博物馆发展并繁荣起来，对国外产生了巨大影响，尤其在1856年它迁入了宽敞的新馆舍时。然而，尽管科尔爵士做了种种努力，但设计学校依然不很成功。早在1856年，新开设的“金属、珠宝和珐琅”班以及“织物、刺绣、花边和染色墙纸”班就停办了。桑佩尔于1855年离校去了苏黎世，不久之后，该校便成了未来艺术教师的培训基地。那时尚有一些设计师的学术活动，

256

1　引文出自《装饰艺术中的正确与谬误》，伦敦，1863年，第2、3、8、14、21（参见第48页）、33、40、42页。关于欧文·琼斯，参见格雷［N. Gray］的文章，载《建筑评论》［*Architectural Review*］，第81卷，1937年；以及佩夫斯纳（论德雷瑟［Christopher Dresser］的文章），载《建筑评论》，第81卷，1937年。

但教学还是局限于纸上素描，尽管现在——在桑佩尔的要求下——不再画素描临摹，而是画实际的工艺器物。因此，科学与艺术局——这是1853年之后的名称——的主要成就也仅仅是在这个国家建立了更多的素描学校，1861年有87所，1884年有177所。它们或许在一定程度上为提高英国工业产品的品位做出了贡献，因为1862年的世界博览会向外国参观者表明了英国艺术的进步是如此明显，以至于不止一个国家发表了向国人敲警钟的文章。于是外国人士纷纷将目光投向艺术局和维多利亚·阿尔伯特博物馆。维也纳于1864年建立了奥地利工艺美术博物馆［Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie］，1867年成立了附属实用艺术学校。1865年卡尔斯鲁厄开设了纺织品展览馆［Gewerbehalle］；1867年柏林开办了纺织品博物馆［Gewerbe-Museum］，附设一所艺术学校；1868年科隆开设了一家工业博物馆［Industrie-Museum］，慕尼黑开办了纺织艺术学校［Kunstgewerbeschule］；1869年汉堡建立了著名的艺术与纺织品博物馆［Museum für Kunst und Gewerbe］。荷兰将美术与实用艺术教学结合起来，建立了装饰艺术博物馆，这是1878年由一个专门委员会所建议的。1882年和1888年，在海牙亦有人提出了类似的建议。类似的趋势在70年代还出现于法国和美国，尽管并未导致博物馆的创建。[1]尽管如此，可以放心地说，桑佩尔将实用艺术博物馆与实用艺术学校结合起来，在我们的上下文中，这便是19世纪下半叶最重要的特征。

257

然而，这只是区分训练设计师与培养绘画与雕塑学生的常用教学方法的唯一特征。因为从理论与实践方面来说，人们几乎一致公认，纸上临摹仍然是唯一值得推荐的教学方法。那时在学校中开设了比50年前更多的石膏像及静物写生课，在美术学院中情况也是如此。如在美术学院中一样，人体写生被视为任何未来设计师的首要学习任务。海登在1839年激烈抨击设计

1 **维也纳**：艾特尔贝格尔·冯·艾德尔贝格［R.Eitelberger von Edelberg］，《美术史文集》［*Ges. Kunsthist. Schriften*］，第2卷，维也纳，1879年，以及明茨，《德国南部的工艺美术教育》［“L’Enseignement des Arts Industriels dans l’Allemagne du Sud”］，《美术报》，第2期，第3卷，1870年。**卡尔斯鲁厄等**：韦措尔特，《关于美术学校改革的思考》，莱比锡，1921年。**法国**：巴伊［P. Bailly］，《美术报》第2期，第1卷，1869年。**美国**：温蒂希前引书。

学校不重视素描写生。比利时人阿尔文［L.Alvin］提出了为“经典教育法”［“enseignement classique”］辩护的典型论据，他批评他的国家在1862年世界博览会上的失败。这一种看法也流行于法国装饰艺术学校和职业学校。阿尔文写道，人体对于艺术家来说是世上最完美的研究对象，知道如何画人体的人便会了解工业设计所需要的关于比例与形式的全部知识，因为要画人体写生就必须学会去除那些偶然的、丑陋的特征，而古代作品的石膏像是对人体所做的最富有启发性的解释，任何美术学校或装饰艺术学校都可以拥有这些石膏像。维多利亚时代中期德国伟大的美术史家之一施普林格［Springer］更简单明了地提出了相同的观点，而维也纳工艺美术博物馆的创始人艾特尔贝格尔的论述更为生动。施普林格说：正如同样的官能引发了艺术与实用艺术中的创造力，所以也要实施同样的教育。教育的首要任务是向学生传授艺术的一般原理，这些恐怕再没有比希腊人阐述得更完善了。因此，在开始研究大自然之前，学校必须引导学生学习古代艺术。艾特尔贝格尔将这一论点推向极致，他说，工艺美术其实就是“将（美术）运用于日常生活需求”。因此，如果工业制品“要想超越手工业标准给人以艺术杰作的印象”的话，实用艺术教育——现在清楚了“实用艺术”这个误导性术语在多大程度上是维多利亚时代理论的一种表述——就必须是绘画、雕塑和建筑教学的成果。自从海登四十多年前发表意见以来，没有取得丝毫进步：“设计的成熟取决于设计的完善、地位的提高，以及对种种诗性的和高尚的分支的倡导。”[1]

258

设计学校或称为装饰艺术学校的实际教学大纲也相应得到了安排。尽管有桑佩尔和拉博德的警告，尽管有令人满意的专门技术学校在某些欧洲大陆

1　海登，《论美术学院（尤其是皇家美术学院）及其对欧洲天才的有害影响》，伦敦，1839年，第24、18页；《绘画与设计演讲集》［*Lectures on Painting and Design*］，伦敦，1844—1846年，第1卷，第38页；参见《自传》［*Autobiography*］，赫克斯利［A.Huxley］编，纽约，1926年，第2卷，第620、787页。阿尔文，《艺术与产业的结合》［*L'Alliance de l'Art et l'Industrie*］，布鲁塞尔，1863年，第154页以下。施普林格，《莱比锡的美术学院和工艺美术学校》［*Die Kgl. Kunstakadem. u. Kunstgew. Sch. in Leipzig*］，官方报道，莱比锡，1881年，第10—14页，艾特尔贝格尔，《美术史文集》，第2卷，维也纳，1879年，第121页以下。

的工业中心建立起来，以利于主要相关商品的生产——例如1845年在埃尔伯费尔德［Elberfeld］、1855年在克雷费尔德［Crefeld］为纺织工业建立了专门学校，1856年在波希米亚的施坦舍劳［Steinschönau］为玻璃工业，1860年在布吕恩［Brünn］为刺绣业开设了专门学校，等等——但作坊式训练实际上仍不为人知。像慕尼黑和纽伦堡等地做的一些试验则另当别论。事实上，至少在欧洲大陆，人们不会指望这些方面有所发展。因为，不像在英国，新的装饰艺术学校建立起来并不是为了满足各行业与工人的需求。仍然有老的学徒制度来满足这些需求，也有专门的职业学校，或许还有一些装饰艺术学校中开设的夜校来做补充。[1]装饰艺术学校是要培养匠师，如金匠或工业设计师。对他们来说，画石膏像写生和人体写生、画花卉写生和纹样写生似乎更为重要，也比实际的手工活更加体面。这同样有害的自尊心也传染给了装饰艺术和纯美术。全体师生都要成为艺术家，不要当匠师。所以他们只对纹样感兴趣，并以为装饰就是他们所关心的一切。乔治·吉尔伯特·斯科特［George Gilbert Scott］对建筑下的定义是对这种错误观点最糟糕的表述：“建筑，与单纯的房子不同，它是构造的装饰。”[2]同样的观点统治着各地的实用艺术教学。因此就有了被视为临摹范本收藏馆的博物馆，有了在意大利联邦［United Italian State］建立之后官方美术学院增设的装饰学校［Scuole d'Ornato］，也出现了对作坊教育普遍漠不关心的倾向，以及像阿尔文那种素朴率真又无可置疑的表述，阿尔文说，拉斐尔肯定不必为了设计他的挂毯去了解如何编织。[3]

259

1 因此，如在柏林，新的纺织艺术学校已与老的普通艺术学校建立起工作联系，而后者则是理性时代美术学院职业教育部门的残存物（参见西蒙［Simon］，前引书，第720页以下）。关于专门技术学校，参见西蒙，前引书，以及克林伯格［R.von Klimberg］，《奥地利职业教育制度的发展》［*Die Entwicklung des gewerblichen Unterrichtswesens in Österreich*］，图宾根，1900年。所引维也纳学校的教学计划，同上，第40页；慕尼黑的教学计划：明茨，《德国南部的工艺美术教育》，《美术报》，第2期，第3卷，1870年。关于1880年前后大陆的艺术及职业学校，可以在《皇家专员论技术教育》［*Royal Commissioners on Technical Instruction*］中找到非常详尽的记述，伦敦，1884年，5卷本。

2 参见布里格斯［M. S. Briggs］《历史上的建筑师》［*The Architect in History*］，牛津，1927年，第5页。我曾问布里格斯先生他是在哪里发现这个定义的，不幸的是他记不起来了。

3 前引书，第48页。



图22 威廉·莫里斯，埃默里·沃克根据一幅照片作



图23 沃尔特·格罗皮乌斯，根据1925年的一幅照片作

但是仅仅在此15年之后，**威廉·莫里斯**［William Morris］就去学习挂毯编织技术以便掌握那些支配着设计的制作工艺。直到将近19世纪末，装饰艺术或工艺美术学校的创建者与校长们中还没有一个人认识到材料、工艺、用途与美学形式的内在有机联系，是莫里斯重新发现了这一点。因此，欧洲发生的手工艺复兴和工艺美术复兴，要归功于他和他个人那不屈不挠的创造力。现代设计运动更多地受益于他而非19世纪其他艺术家。在建筑与工艺美术领域中一种被普遍接受的风格最终确立起来之后，现在到了认识他在艺术史上的卓越地位的时候了。

260

正如桑佩尔的理论一样，莫里斯的理论可以追溯到德国的古典—浪漫主义学派。因为他从卡莱尔［Carlyle］和前拉斐尔画派［Pre-Raphaelites］那里获得了创造生活之美的崇高使命的信念，而卡莱尔在多大程度上受到歌德的影响，前拉斐尔派在“胚芽期”多大程度上依赖于拿撒勒派的理论，是众所周知的。另一方面，莫里斯对中世纪的赞赏来源于卡莱尔和罗斯金，来源于普金，也来源于牛津运动［Oxford Movement］。而所有这些均是浪漫主义思想在英国的晚期代表。浪漫主义是他憎恶19世纪、憎恶民主与工业的根源，也是他热爱冰岛英雄传奇、亚瑟王传奇，热爱雪莱和济慈的根源。甚至他的社会主义也是其深刻的浪漫主义的结果，与卡尔·马克思的唯物主义没有什么共同性，因为莫里斯的理想是中世纪的共同体国家。莫里斯认为，单单是这种制度及其行会与同业公会，就确保艺术具有健全的社会地位，其结果是确保了美。社会条件与美的相互作用是莫里斯最重要的发现。因为在中世纪每一件物品都是“由这个人为那个人”制作的，“对制作者与使用者都是件快乐的事情”；还因为“最优秀的艺术家依然是工匠，而最卑微的工匠也是一名艺术家”——这就产生了美，在中世纪这使得任何器物或装饰都显得富有生气。一旦艺术与工艺的统一性丧失了，美必然消失，19世纪工业的发展证明了他观点的正确性。由于采用机器生产——莫里斯曾经指出——“作为一种生活条件……完全是一种邪恶”，工作不再是一种乐事，而“只是纯粹的奴役”，其结果是产品变成了“成吨成吨的、十足的垃圾”。莫里斯的这种

理论在他酝酿之时，就其历史与时政方面来看是新颖的和革命性的。就历史 261
而言，它迈出了——在普金与罗斯金的引导下——超越拿撒勒派的决定性的一步，更深入地洞悉了中世纪艺术实践的社会基础，仅仅通过模仿中世纪的形式或改革教育方法来复兴中世纪的观念。莫里斯认识到，中世纪的绘画之所以如此，只是因为它不限于“戛戛独造的个人天才”的工作，像自文艺复兴以来的情形。建筑打头，所有其他艺术样式——绘画、雕刻和莫里斯所谓“Lesser Arts”［“小艺术”］——随时准备服务，完全没有那种灵机妙想、得意洋洋、神秘兮兮的现代品性（“谈论灵感是毫无意义的，根本没有这种事情”），艺术家们仅仅是“共同的伙伴”而已。[1]

莫里斯——像极少数人那样精力充沛且事业心强——从不相信书本理论，他感觉是正确的事情便立刻着手去做。事实上，他在以讲座形式公开提出他的理论之前20年就开始实践它了。不像其他的前拉斐尔派，甚至也不像他最亲密的朋友伯恩-琼斯［Burne-Jones］，他在学生时代便寻求超越绘画的东西。所以他曾短时间进入新哥特式建筑师斯特里特［Street］的工作室，获得了一定的建筑知识。同时，他于1856年着手创作了一些木雕、塑像和书籍装饰画。接着他在伦敦弄到一座宅子，那时他发现自己面临着一个令人惴惴 262
不安的事实，一个决定他前途的事实，即如果想要买些漂亮的或说得过去的

1　关于莫里斯，尤其请参见麦凯尔［J. W. Mackail］，《威廉·莫里斯传》［*The Life of William Morris*］，2卷本，伦敦，1899年。有大量关于莫里斯作为一个男人、一位艺术家、一位作家的文献存世，这里不可能引述。最新出版的重要出版物是梅·莫里斯［May Morris］的《艺术家、作家、社会主义者威廉·莫里斯》［*William Morris, Artist, Writer, Socialist*］，2卷本，牛津，1936年。我归纳出他的理论要点，在我的著作中有更详尽的阐述，《现代运动的先驱》［*The Pioneers of the Modern Movement*］，伦敦，1976年，第1章，以及一篇文章《莫里斯、阿什比与20世纪》［“W. Morris, C. R. Ashbee and the twentieth Century”］，载《德意志文艺学与精神史季刊》，第14卷，1936年。正文中的引文出自《生活之美·作品集》［*The Beauty of Life, Collected Works*］，第22卷，第57页（参见第47、50、73、85等页）；《财政寡头统治下的艺术》［*Art under Plutocracy*］，同上，第166页，《手工艺的复兴》［*The Revival of Handicraft*］，同上，第335页；《生活之美》，同上，第66页；《小艺术》［*The Lesser Arts*］，同上，第23页；《艺术、财富与有钱人》［*Art, Wealth and Riches*］，同上，第147页；麦凯尔，前引书，第1卷，第186页；《人民的艺术·作品集》［*Art of the People, Collected Works*］，第22卷，第40页。顺便提一下，莫里斯关于艺术家作为工匠和工匠作为艺术家的论述几乎逐字逐句地从德国艺术批评家瓦根［Waagen］那里搬来的，1835年瓦根向英国议会委员会陈述道：“在从前，艺术家反而是工匠，工匠反而是艺术家。”［“In former times, the artists were more workmen, and the workmen more artists.”］

家具，在市场上根本就找不到。这促使莫里斯思考，同时也促使他工作。他与朋友，年轻建筑师菲利普·韦布［Philip Webb］一起设计家具，这些家具沉重、坚实，具有中世纪的面貌。两年后即1859年，他结了婚，同样的问题再一次提了出来，而且问题更大。于是韦布为他建造了位于贝克斯利·希思［Bexley Heath］的红屋［Red House］，这是英国第一幢中产阶级“别墅”，是根据房主的要求而非抽象的对称规则和“布景”来设计的。莫里斯和他的朋友们动手做装潢。但是，莫里斯忠于自己的首要原则，即艺术不应是少数人独占的奢侈品，他不满足于得到他自己想要的东西，而是希望广大公众都能得到所有他认为是优秀的艺术。所以在1861年他开办了一家工厂，成立了莫里斯、马歇尔和福尔克纳绘画、雕刻、家具与金属制品美术工匠公司，它是所有现代工艺美术的开端。

莫里斯公司的重要性就在于：一个国家最重要的艺术家——罗塞蒂［Rossetti］、伯恩－琼斯、布朗［Ford Madox Brown］都是公司的参与者——同意共同合作设计与生产日常用品，这还是第一次。莫里斯、马歇尔和福尔克纳要结束艺术家对“非纯美术”［“Arts Not-Fine”］的蔑视，这种蔑视长期以来毁坏着欧洲艺术的基础。此外，在普金和琼斯所谴责的“写实主义恐怖”长期流行之后，莫里斯的彩色玻璃窗画或挂毯，他的墙纸和印花棉布，再一次表明了对待装饰艺术的正确态度。一种平面的程式化设计流行起来，尽管其样式并非总如莫里斯的意。他并不特别擅长于画草图，所以他必须依靠朋友和合作伙伴来做大量的设计图样。就那时的情况而言，伯恩－琼斯和韦布与莫里斯一样，信奉着同样的基本原理，但莫里斯仍然是这 263 家公司唯一将设计转入实际运作的成员。只有他明白，做设计缺乏真正的材料知识，不知道如何加工材料，是19世纪工艺美术品不适用的主要原因之一。所以，他花费了极大的精力去获取他需要掌握而又不熟悉的各种手工艺门类的技术知识。1874年他学染色，1877年学纺织，1890年学印刷。正是与材料的直接接触沟通，使莫里斯避免沦为只是中世纪风格的模仿者，否则他对中世纪的满腔热情很容易造成这一后果。他的早期墙纸，如1861年的

篱笆［The Trellis］，1826年的雏菊［The Daisy］在今天看来一如他创作出来时那么新鲜，而他的成熟期的设计——石榴［The Pomegranate］、忍冬［The Honeysuckle］等——具有永恒之美。

莫里斯本人对教育并无特别的兴趣，偶尔在作坊里的施教可以忽略不计。但在1882年，他向皇家技术教育专员提供证词，虽然表述得不比他的演讲更直截了当，但也包含了他希望为艺术教育所采纳的一些基本原则。引用几句话便足以表明他的思想："任何人都应该被教素描，正如任何人应该被教读与写一样。"就一般素描而言，莫里斯仍然认为"教素描只有一种最好的方式，这就是教学生画人像"。这种说法在莫里斯其他提议当中显得怪异过时，但可以通过以下事实从心理上来解释，即莫里斯画自然界事物画得很差，而且一直对这一缺陷耿耿于怀。然而，他证词中最重要的是以下这些话，"艺术家与设计师实际上是合一的"。此外他认为"一个设计师应该了解他所设计的产品的实际制作方法，这是至关重要的"，例如，他"应该自己能织"。因此艺术学校应该给"人们提供一些学习设计中的实际知识的机会"，因为"大多数行业中的作坊训练肯定是不够的"。[1]所以，莫里斯针对19世纪艺术教育明显缺陷的唯一对策似乎就是作坊训练。人们以为他的证词主要关注于技术教育，但我们知道，他并不认为在绘画或雕刻与纺织或墙纸设计之间有何根本的区别。因此，我们可以这样认为，对他而言，大多数艺术家和工匠的教育应集中于作坊当中。拿撒勒派最先重新发现了中世纪作坊的重要性，但是作坊这个词所暗示的东西和它现在所传达的东西之间，有着多么巨大的进步啊！桑佩尔在马尔伯勒宫的那间短命的作坊似乎是莫里斯心目中唯一的先驱者。

264

这个建议并未被南肯辛顿设计学院所采纳，但对工艺美术运动起到了强大的推动作用，而且几乎立即有力促进了一些新近建立的、进步的市立艺术

1 《皇家专员关于技术教育的第二份报告》［*Second Report of the Royal Commissioners on Technical Instruction*］，伦敦，1884年，第3卷，第150—161页；参见《小艺术》，前引书，第20页，以及《第一届工艺美术展览会目录》［*Catalogue of the 1st Arts and Crafts Exhibition*］，1888年，第28页。

学校。工艺美术运动兴起于19世纪80年代，是莫里斯学说的直接成果。1883年，建筑师麦克莫多先生［Mr A. H. Mackmurdo］成立了世纪行会［Century Guild］，这是一群从事实用艺术的年轻艺术家、设计师和艺匠。1884年艺匠行会［Art Workers' Guild］成立，是艺术家与工匠的一个联合俱乐部。1888年工艺美术展览协会［Arts and Crafts Exhibition Society］成立。然而，正是阿什比先生［Mr C.R.Ashbee］这位莫里斯最有才智、最忠实的同伴，怀着最大的热情接受了莫里斯关于直接作坊训练的观念，并最富于建设性地发展了这一观念。阿什比与80年代的大学扩展运动［University Extension Movement］有联系，他于1888年建立了一个机构——距汤因比馆［Toynbee Hall］不远，他本人曾在那里教过课——他称其为手工艺行会及学校［Guild and School of Handicrafts］。这家行会是一个艺匠协会，他们紧密合作，同时也培训学生。265 这段社会实验的历史不在本书论述的范围之内。它最初是在伦敦运作，后来因东区环境脏乱而迁到奇平坎普登［Chipping Campden］，在那里该行会的工艺活动与一个小型地产机构挂上了钩。就阿什比实验背后的教育思想而言，他们后来让他提出建议，公共资金完全不该花在美术学校上，政府应该给予小型生产作坊以财政支持。对于阿什比来说，唯有“资助技艺”才能助长艺术。[1]

吸纳了莫里斯某些思想的第一所公共艺术学校是1881年伯明翰成立的市立艺术学校，该校1890年又增设了珠宝匠和银匠专业班。在那时这一事件被看作是“革命性的”。[2] 1896年伦敦中央工艺美术学院继而成立，该校在校长莱特比［W. R. Lethaby］的领导下迅速发展成为德国建筑师穆特修斯

1 参见我论阿什比的文章，前引书，第261页，注1，以及阿什比先生的书，值得注意的有《论作坊重建与公民身份的几章》［*A few chapters in Workshop-Reconstruction and Citizenship*］，1894年；《努力走向罗斯金与莫里斯的学说》［*An endeavour towards the teaching of J. Ruskin and W. Morris*］，1901年；《工业竞争中的技艺》［*Craftsmanship in Competitive Industry*］，1908年；《我们应该停止教艺术吗?》［*Should we stop teaching Art?*］，1911年。关于麦克莫多和世纪行会：参见我的文章，载《建筑评论》，第83卷，1938年。

2 《艺术及其在工业中的应用国家促进协会会刊》，第三次会议，伯明翰，1890年，第228页，参见《工作室》［*Studio*］，第2卷，1894年，第90页以下。

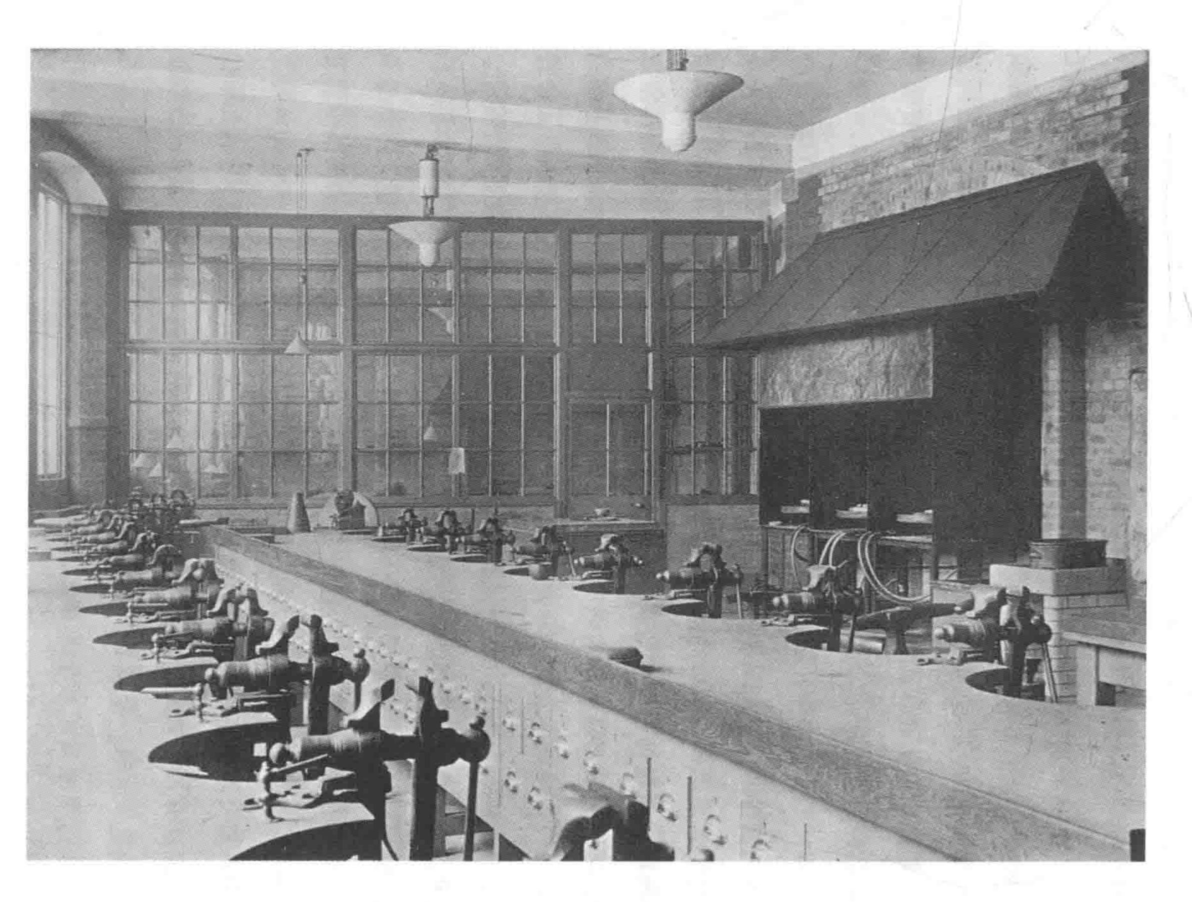


图24 伦敦中央工艺美术学院的银器作坊，此校开办于1907年

[Muthesius] 所谓“可能是当代组织得最好的艺术学校”。[1]（图24）然而，一旦达到了这一阶段，一旦一定数量的工艺教育渗透到某些艺术学校，并与业已存在的职业课程融合起来，英国就止步不前了。从莫里斯的时代到沃伊齐 [Voysey] 的时代，即从1860年至1900年，英国领导的这场运动现在“踌躇徘徊，止步不前，彻底中止了”（阿什比）。从1900年的风格转变为当今的建筑风格是在英国之外的地方实现的，在艺术教育改革方面也是如此。

德国向前迈出了最重要的步伐，新风格比其他国家更一致、更普遍地发展起来。要了解这方面的原因，最好考察一下德国普通教育史上的一些事实。奥地利于1869年开设了素描课作为一门必修科目，普鲁士为1872年，萨克森为1878年，而英国则在其后的1890年。各地所采用的教学方法当然仍是枯燥的素描临摹，简单的几何形状或后来各阶段的花卉静物。1900年兴起了一场将创新精神引入学校美术班的运动，这是英国工艺美术运动的创新成果，尽管间接地以裴斯塔洛齐 [Pestalozzi] 和弗勒贝尔 [Froebel] 的思想为基础。汉堡的阿尔弗雷德·利希特瓦克 [Alfred Lichtwark] 是这场艺术教育运动 [Kunsterziehungs-Bewegung] 首屈一指的代表人物，他提出了以下论点：艺术，由于它是人的创造力的表现，故必然要使之成为所有教育的中心。19世纪的学校过于强调理智，完全忽视了每个孩子身上的艺术才能。因此生活变得单调乏味，死气沉沉。要恢复业已失去的东西，必须想办法使孩子们发挥自己的主动精神与创造活力。在这样的情形之下，像素描、歌咏和体育之类的科目又变得重要起来，很快又加上了手工艺。拿美国来说，早在70年代学校中就开设工艺班了。在一段不长的时间之后，艺术教育运动不但改变了德国的艺术教学，也改善了学校校舍室内外的面貌。[2]

在这里激发起教学改革的同一种精神，几乎立刻支配了美术学校。也

1 《工艺美术的危机》[*Die Krisis im Kunstgewerbe*]，格劳尔 [R. Graul] 编，莱比锡，1901年，第18页。

2 《艺术教育，成果与建议》[*Kunsterziehung, Ergebnisse und Anregungen*]，帕拉特 [L. Pallat] 编，莱比锡，1929年，篇幅较短的有《教育学手册》[*Handbuch der Pädagogik*]，第3卷，兰根萨尔扎 [Langensalza]，1930年，第408页以下。

是在这里，在开明的王公大人，如黑森的恩斯特·路德维希［Ernst Ludwig of Hessen］或萨克森—魏玛的威廉·恩斯特［Wilhelm Ernst of Saxe-Weimar］的引导之下，酝酿与实施了彻底的改革。德国主要的“新艺术”建筑师在理论与实践上全都受到英国的影响。其中的佼佼者——如彼得·贝伦斯［Peter Behrens］、布鲁诺·保罗［Bruno Paul］、汉斯·珀尔齐希［Hans Poelzig］、潘科克［Pankok］、埃克曼［Eckmann］，还有比利时的凡·德·维尔德［Van de Velde］——其实一开始都是画家，后来遵循着工艺美术运动的榜样而转向设计。现在，他们一个接一个成了美术学院与工艺美术学校的负责人。1897年，一位很有实力的亲英的业余爱好者斯卡拉［A. von Scala］被任命为奥地利工艺美术博物馆［Österreichisches Museum für Kunst und Gewerbe］馆长，迈尔巴赫［Freiherr von Myrbach］于1899年任附属学校校长。他们任命约瑟夫·霍夫曼［Josef Hoffmann］为建筑教授，还任命了科洛曼·莫泽［Koloman Moser］和阿尔弗雷德·罗勒［Alfred Roller］。1902年维尔德应邀接管了魏玛艺术学校。建筑师穆特修斯曾作为特派专员去德国驻英大使馆，在伦敦待了七年时间，研究英国家居。1903年他被任命为普鲁士商业部的工艺美术学校监察员，立即召贝伦斯到杜塞尔多夫，召珀尔齐希至布雷斯劳［Breslau］，以改造这两所美术学院。同年，伯恩哈特·潘科克应巴登大公［Grand Duke of Baden］要求在斯图加特开设了试验性作坊；1907年保罗定居柏林，当上了工艺美术学校［Kunstgewerbeschule］的校长。这也是德国制造联盟［Deutscher Werkbund］成立的那一年。现代运动到目前已取得了胜利，这已十分明朗了。不仅新风格的各种形式迅速传播，而且任命了如此众多的先驱者到艺术学校的领导岗位，确保了未来一代的教育是一种真正当代精神的教育。

267

然而，要将莫里斯关于作坊式训练的思想引入德国公共艺术学校并不是一件简单的事情。莫里斯对机器生产不感兴趣，工艺美术运动主要关注于手工艺。尽管沃伊齐等人曾做过工业设计，但专门适应工业艺术家培养需要的教学方案还没有设计出来。德国的情况证明工业更多地引发了新的观念，

首先修改了新艺术风格，从而糟蹋了它，接着艺术家们自己又发现——这是德国超越英国最关键的一步——只有接受机器，并根据它的种种特性来做设268 计，才能创造出一种与仅仅是富人的时尚风格相对立的普及性风格。所以就出现了设计师的教育需求。这一点并未立即被认识到，而且在德国这一运动的头15至20年，各种新风格的支持者之间展开了争论，其中有新艺术风格，也有工艺美术运动风格，争论焦点是将什么作为改革后艺术教育的中心原则。

一些人感到，在经历了上个世纪对陈旧时代风格的死板重复之后，艺术学校最重要的任务是创造出崭新的形式。根据他们的观点，学生必须有能力发展出一种个人纹样风格，这种风格导源于支配自然界纹样组织的法则。因此，在植物及人体素描之后紧接着就试图将自然形状简化为纯粹的纹样。这一条新艺术风格的原理支配着罗勒［Roller］在维也纳的教学，也支配着奥布里斯特［Obrist］的教学。奥布里斯特善于创造出梦幻般的形状和图样，他的私人学校在慕尼黑。此外这一原理还支配着贝伦斯早期在杜塞尔多夫的教学。用贝伦斯的话来说，在任何情况下都应该将“体验到的印象”作为“程式化形式的出发点”。这样一种理论对于另一些人来说似乎过于强调纯美学的考虑。他们指出，如果艺术学校遵循着这条路线，那这场新的运动将只局限于为数不多的敏感的艺术家和鉴赏家而不能传播开去，广阔的装饰及工业艺术市场将不会被触动。设计的革新不应从上面而应从下面发动，应抓住职业学校和工艺学校，穆特修斯尤其坚信这一点。对于这样的改革来说，德国的确比英国有更大的用武之地。反过来，在英国大多18世纪的工艺已被工业革命毁掉了，因此工艺美术运动就必须采取一种绅士企业的形式去复兴匠师269 的职业；而在德国，像其他许多欧洲大陆国家一样，橱柜匠、金属匠等依然存在于大大小小的城市中，他们能制作出精美绝伦的手工制品，机器大生产还不像英国那么发达，因此制定一个计划将新眼光与新风格引入手工艺学校［Handwerkerschulen］便是明智的和切实可行的。穆特修斯作为普鲁士这类学校的负责人，可以做的事很多——无疑他做了。同时，他也是德国制造联盟的创建者之一，尤其在普及德制联盟的基本原则方面起过作用，即首先

将它的基本原理推广到学校，接着通过学校推广至小型作坊，最后普及到普通中产阶级家庭。一种健全的现代风格在德国——任何人只要看一看德国及其毗邻国家那些外省小作坊便可明白——比在工艺美术运动的故乡英国得到更广泛的传播。另一方面，有人对穆特修斯的政策提出了严肃的异议，即把新风格引入职业学校势必会怂恿他们不再关心商业需求而去注意纯艺术，至少是工艺美术，这种危险是显而易见的。职业学校应当仅仅考虑训练匠师和熟练工人。让工艺美术学校在这种低层次基础上加倍工作，只会促成半瓶醋的匠师这一多余阶层的增长。工艺美术学校的校长们常使用这一论据，他们十分清楚在自己学校中引诱学生进入自由装饰艺术领域而不是引导他们返回到真正的生产性手工艺是危险的。这是一种美学上的遗世孤立倾向，曾使19世纪的画家和雕刻家困惑不已，现在似乎要威胁到新近复兴的手工艺。实际上，工艺美术运动在英国主要因为它的孤高而未能在民众中取得持久的成功。

最重要的是有一群德国艺术家认识到了时代的真正需要，逐渐将他们的兴趣从艺匠的地位转向了工业设计师的角色。他们最终发起了工艺美术学校改革，使之适应20世纪的生产。然而，发展出新的概念花了很长的时间。我们如果要追溯它的形成过程，就必须再一次从莫里斯及其同伴有关作坊教学而非素描班教学的观念讲起。改革之前，德国并不缺少工艺美术学校，我们知道慕尼黑的学校在1882年有制陶班、金属班和纺织班，开展旋制陶坯、镂刻以及即便不是纺织至少也是在穿孔纸上画图样等方面的实践。那时柏林不能与之相提并论。但后来在1902年，柏林的工艺美术学校也开设了装饰画班、木雕班、刺绣班、镂刻班、珐琅班和纺织设计班，尽管采取的依然是一种保守的时代模仿风格。在德国，大多数新风格的领袖人物都怀着别样的感觉拾起了作坊的观念。奥布里斯特在1901年说："从根本上说依靠作坊是工艺美术教学的唯一正确的方法。"利希特瓦克在一封给他的博物馆理事们的充满魅力的信中说到，维也纳学校的霍夫曼教授坚持让他的学生"在专门作坊中实际地制作一切东西，而不是只画东西"。在德国，实际开始的最早试验是1901年在纽伦堡的贝里谢斯工艺博物馆［Bayrisches Gewerbe museum］开办的

270

若干短期高级班，由贝伦斯指导，后来由里默施米德 [Riemerschmid] 负责。在维尔德于1902年被召往魏玛之后，他的学校设立了瓷器与编织作坊。珀尔齐希任布雷斯劳学校校长后，发展了原有的编织与铸造课程，增加了镂刻与橱柜制作课。在斯图加特，符腾堡大公于1903年建立了他的实验性教学作坊。在达姆施塔特，黑森大公于1906年开设了一间类似的作坊。[1]

271 起初建立这些作坊的意图是要在德国发起一场英国式的工艺美术运动，其中一些作坊同时也顾及了产业的需求，很快拓展了他们的活动范围。德国制造联盟是第一个将工业艺术标准置于手工艺标准之上的组织，这是它的历史功绩。从莫里斯的"智性卢德主义"["intellectual Ludditism"] 发展到对机器抱有好感并看好它的前景，这一情况在其他地方也有迹可循。[2]莫里斯本人只是偶尔认识到他的理论与实践之间的不一致。他曾经为了只是服务于"富人贪鄙的奢华"而发牢骚，还有一次坦承他有时希望"野蛮的浪潮再一次淹没这个世界……它就可以再一次变得美好、更激动人心"。但通常他太紧张地忙于改良工作而不明白由于他拒斥机器而不得不大幅度提高产品价格，以至于只有那些有能力购买画家在工作室中创作的架上绘画的阶层才能买得起他的产品。从莫里斯的立场到满脑子机器那一代人的立场之间，竖立着一座座里程碑：沃尔特·惠特曼 [Walt Whitman] 心中对工业怀有浪漫主义的热情，左拉表达了混合着各种情感的赞赏，维多利亚时代晚期工业设计师路易

1 **贝伦斯**：《艺术与艺术家》，第5卷，第207页；亦参见赫伯 [F. Hoeber]，《贝伦斯》[*P. Behrens*]，慕尼黑，1913年，第25页以下。**穆特修斯**：参见穆特修斯的《文化与艺术》[*Kultur and Kunst*]，耶拿，1904年。**德国工艺美术学校中的作坊，1882年与1902年**：《关于普鲁士工艺美术学校的报导》[*Nachrichten über die Preussischen Kunstgewerbeschulen*]，柏林，1906年，第15页；亦参见第二份《皇家专员关于技术教育的报告》[*Report of the Royal Commissioners on Technical Instruction*]，伦敦，1884年，第1卷，以及西蒙，前引书，第725页。**奥布里斯特**：《艺术教育，成果与建议》，帕拉特编，前引书，第44页。**利希特瓦克**：《美术展览馆管理委员会函件》[*Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle*]，汉堡，1924年，第1卷，第387页。**纽伦堡高级班**：参见施马伦巴赫 [F. Schmalenbach]，《青年风格》[*Der Jugendstil*]，维尔茨堡，1935年，第107页。**珀尔齐希**：1933年5月17日给作者的信。**凡·德·维尔德**：维尔德教授、格罗皮乌斯与作者的谈话。

2 参见佩夫斯纳，《现代运动的先驱》，前引书，第25页以下。

斯・F. 戴［Lewis F. Day］和新哥特式建筑师塞丁［Sedding］以及阿什比等人表达了有条件的接受。还有布鲁塞尔的维尔德、维也纳的奥托・瓦格纳［Otto Wagner］、阿道夫・卢斯［Adolf Loos］和芝加哥的赖特［Frank Lloyd Wright］，他们在1894至1904年发表的讲座与文章中，表达了对机器的衷心欢迎。德制联盟最初几年的活动将建筑师和制造商团结在一起，倡导一种完美的当代风格，从而大大强化了上述的新立场。手工制作并没有从德制联盟会员的生产活动中被排除出去，但其重点放在了机器艺术的改进标准上，尤其是在1914年之后。在这方面存在着明确反对新艺术美学的态度。现在，新艺术风格在整个德制联盟精神圈子中已被**客观性**［Sachlichkeit］的信条所击败。 272

一种与德制联盟运动相联系的艺术教育新观念必然兴起，未来的工业设计师现在必须被当作首先要服务的一类学生。这并非意味着要放弃工艺制作，因为永远是创造性的匠师开创着新风尚。在英国可以印证这一观点的正确性。在那里，尽管莫里斯的风格是作为工业的对抗者发展起来的，尽管从1890至1900年诸如沃伊齐和斯科特［Baillie Scott］这些最伟大的建筑师的风格逐渐提高了英国工业艺术的标准，但是莫里斯的风格在家具、织物等方面依然保存了一定的尊严和魅力，直至那不幸时刻的到来，即1925年巴黎世界博览会的“现代主义”风格侵染了英国。但是，如果考虑工匠和设计师的需要，如何找到一种建设性的折中方法？这就是德国艺术学校改革者和德制联盟会员们所面临的问题。就艺术教育而论，他们遭遇到特别复杂的难题。新艺术时期之前的德国工艺美术学校还没有为满足艺匠的要求做好充分准备。但设计师在那时还是程式化图案设计师，其实就是绘图师，他们可以在学校课程中学习他们所需要的东西。1900年至1914年间经改革的学校集中培养创造性的匠师，而没有把握住工业生产的需要。因此问题是恢复学校与工业的紧密联系，而不是要驱逐匠师再度变成“职业学校”。所以，机器时代的工艺美术学校的复杂任务必然是向未来的匠师以及未来的工业设计师传授材料、手工与机器工艺的实际知识以及范围广泛的各种用途。 273

然而，还有一项工艺美术学校的任务尚未讨论，涉及所谓的纯美术，并

将把我们带回到美术学院本身的历史。我们已将美术学院撇在了不太会有复兴希望的境地。石膏像写生以及古希腊姿态的模特写生依然是教学的主课。1900年前后典型的学院会员的理想与学生的理想完全对立。学生们追随着印象主义或朝着后印象主义方向发展，这在德国被恰当地称作表现主义。无论是在伦敦、巴黎、柏林或其他地方，对于那时的学院显要人物来说，关于凡·高、塞尚、高更，甚至雷诺阿与德加的消息会是什么？另一方面，年轻的画家对于美术学院繁重而迂腐的教学方法会在意些什么？他非常憎恶这一套，正如我们的引文所表明的，而且这种憎恶完全不限于先锋人物。相反，差生的牢骚话特别尖刻。美术学院已经给他减免了学费，给他一间免费的工作间，免费的模特，然后突然将他推向社会，这显然对他没有什么好处。国家——就我们所知，对大多数学院而言就是政府——怎么能对此负责？供求关系明显失调，庞大的沙龙及类似展览会和很小的销量便说明了这一点。这引发了艺术家对国家资助的艺术教育的敌视，这是可以理解的，尽管这种敌视当然应该是针对艺术家自己，应该怪他自己的固执行为。就算这样，怒吼之声仍四处回响：关闭所有的美术学院！

在1860至1890年，甚至没有出现过艺术学校改革的建设性计划（参见原书235页以下）。事实上，在现代运动发端前，对这些问题几乎没有做出过严肃认真的思考，接着新观点便与英国工艺美术运动的观点紧密联系在一起了。[1] 1894年，维尔德在布鲁塞尔发表的一次演讲中呼喊：“啊，要是美术学院除了他们的绘画与雕刻工作室外，还能建立纺织、刺绣、花边以及金属工艺和印刷作坊就好了。要是它们能揭示出制陶的奥秘就好了！这样，青年学生就容易找到自己的路子，就可以将所有这些艺术的分支从它们所陷入的不公正的屈辱境地中解救出来。”这只是一种呼吁，而不是详细的计划。但可

274

1 我所遇到的最令人吃惊的例外是发表于1862年《南德日报》上的一篇文章，作者为慕尼黑记者、画家弗里德里希·佩希特，我们在上一章曾提到过他的名字。关于魏玛艺术学校的开张，佩希特表达了他的希望：这所学校不要再变成另一个“半瓶醋天才的孵化器”，“只是剥夺了各种职业迫切需要的能力与才华”。

以有把握地说，接下来30年整个中欧地区的美术学院就是以这一呼吁的基本思想为中心发展起来的。柏林博物馆的著名馆长威廉·冯·博德［Wilhelm von Bode］似乎是第一个提出一套切实可行方案的人。在1896年的一篇文章中，他表达了对美术学院前途的严重关切，如果学院教学还在沿袭惯常路线的话。博德写道，美术学院现行政策的必然结果是职业艺术家人满为患，对现有的需求来说显然是不合理的。显而易见，纠正方案便是改进学校的素描课，接着安排专门的预科素描学校课程，学生结业时可选择是转入工艺美术学院还是以优异成绩申请进入美术学院。他第一次敦促要采用共同的训练方法来培养未来艺术家和工艺师或设计师。博德提出了一项计划，将大多数学生吸收到工艺美术学院而不是挤在美术学院里。美术学院应只对极少数精英开放。

在1900年之后不久，第一批方案制定出来了，要根据维尔德和博德的思想对现有艺术学校进行改革。有若干名最先进的建筑师和设计师参与了这项改革。例如在布雷斯劳，珀尔齐希领导的学校是一所美术学院而不是工艺美术学校，但他建立了作坊，试图在艺术和工艺班之间建立起默契的合作关系。奥尔德［Olde］在魏玛努力实现他的美术学校与维尔德的工艺美术学院之间的融合。汉堡的迈尔［Meyer］拓宽了他的工艺美术学院的教学范围，包括了纯美术；而汉斯·塞利格［Hans Seliger］——或许是最突出的实例——将具有18世纪古老传统的莱比锡美术学院改造成一所印刷艺术学院，它在欧洲有若干重要的分校，在莱比锡的学院，即图形艺术学院［Akademie der Graphischen Künste］，便是其中之一。此外，这些年有若干艺术家和作家通过演讲和小册子的形式来推荐这同一方案。[1]　275

1　**凡·德·维尔德**：《工艺美术外行的告诫》［*Kunstgewerbl. Laienpredigten*］，莱比锡，1902年，第66页。**博德**：《潘神》［*Pan*］，第2卷。**奥尔德**：赛德利茨［W. v. Seydlitz］，《未来我们的艺术家的预备性训练》［*Die Zukunft der Vorbildung unserer Künstler*］，莱比锡，1917年，第18页。**迈尔**：《国立工艺美术学校》［*Die Staatliche Kunstgewerbeschule*］，汉堡，1913年。这本饶有趣味的书中的文字是尼迈尔［A. Niemeyer］撰写的，他在去汉堡之前曾在贝伦斯领导下在杜塞尔多夫任教。**其他作家与艺术家**：（1）弗里德里希·冯·蒂尔施［Friedrich von Thiersch］：“这样一个时代将要到来，（转下注）

乍看起来，这些德国方案的目标似乎只是想达到英国那样的局面。因为早在1837年戴斯就草拟了一个计划，将美术学院分为两个部分：造型与色彩，在这两个部分中分别将设计与纯美术的教学结合起来。因此，皇家艺术学院（后来更多这样称呼）和许多市立艺术学校都既开美术课也开工艺课。然而，与德国35年前的方案不同的是，在英国这些不同的系科是完全相互隔绝的，而在德国，纯美术和实用艺术或工业艺术相统一的新概念浮现了出来。1900年前后英国的体制总的来说是两条互不相干的发展路线的产物，一条是19世纪美术学校的发展路线，另一条是工艺美术运动的发展路线。与此同时，德国改革的指导者是这样一些人，他们知道建筑与设计对于真正的20世纪风格来说，比绘画和雕刻更具有本质意义，并相应地采取了行动。

因此在战争结束之后，立即有一种新的艺术教育体系被构想出来并付诸实践，不仅综合了过去20年的那些进步观念，而且在规模和一致性方面大大超越了它们。这种革命精神在那个年代激励着德国人去修改被世人公认的价值。在1918至1924年间，有许多方案被讨论，但首先是美术学院在两个中心地区获得了再生，一个是在魏玛，格罗皮乌斯创建并发展了包豪斯；另一个是在柏林，在保罗的领导下，著名的美术学院与工艺美术学校实现了彻底合并。这两所学校的故事无疑是20世纪到那时为止艺术教育冒险做出的最重要的试验，必须详细道来。

1914年年底，维尔德已离开德国，萨克森—魏玛大公选出**格罗皮乌斯**任魏玛学校的校长。格罗皮乌斯是贝伦斯的学生，那时31岁。他于1911年设计

（接上注）现有的美术学院将重新改造成为实用美术学院，纯美术只保留高级班。"（演讲，"工艺美术时代，1912"，参见尼迈尔，前引书）（2）卡尔克施米特［E. Kalkschmidt］，《为所有人的艺术》［*Die Kunst für Alle*］，第24卷，1908—1909年。（3）德雷［P. Drey］，《绘画艺术的经济基础》［*Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*］，斯图加特与柏林，1910年。（4）德特曼［L. Dettmann］，柯尼斯堡美术学院院长，他计划与当地的工艺美术学校合并；参见他在柏林美术学院所做的演讲，1921年1月28日。（5）汉斯·托马［Hans Thoma］：建议艺术类各科学生共同接受为期10年的训练（"美术学院对于艺术的发展是必要而有益的，还是有害的？"［"Sind Akademien für die Entwicklung der Kunst notwendig und nützlich oder schädlich ?"］演讲，"卡尔斯鲁厄故乡艺术保护协会"［Karlsruher Verein für heimatliche Kunstpflege］，引自奥赫尔豪泽，前引书，第140页以下。）

的法古斯工厂［Fagus-factory］，以及为1914年科隆世界博览会设计的样板工厂，都证明他是世界上最坚定的现代建筑师之一。战争期间他曾服过兵役，他的计划也是逐渐发展起来的。在这场革命之后图林根政府确认了对他的任命，并将艺术学校和工艺美术学校都交给他去办，此时他计划的所有细节都完备起来。格罗皮乌斯对这两所学校进行了整顿，合为一所学校重新开办，称为国立包豪斯［Staatliches Bauhaus］。若干年后，他发表了一篇短文，极其生动地阐述了包豪斯的“理念与建构”。[1]以下是这本小册子的一些要点：将个体与社会相分离的19世纪二元论现在正在消失，一种“万象归一”的观念在人类活动的许多领域正曙光初露。在艺术中，这种观念必然导致为艺术而艺术这种致命教条的瓦解，从而为我们时代真正的新建筑扫清道路。过去的艺术教育仅生产自鸣得意的艺术家，他是个无产者，不能站稳脚跟为生活而斗争，因为他的成长与“现实的事务、技术、经济”没有任何的“联系”。罗斯金和莫里斯、维尔德、达姆施塔特小组（即贝伦斯等）以及德制联盟开展的活动都反对“沙龙艺术”（这个词在德国意味着为起居室画的画），反对“与任何高档建筑单元无关的”艺术。包豪斯的任务就是要将这些公认的先驱者的思想“坚定不移地付诸实施”。格罗皮乌斯的计划是“在生产性作坊中将完整的实际训练与某种形式要素的严谨理论及其结构法则联系起来”。因此，包豪斯的目标——也是对这一名称的解释——是“将所有创造性的艺术活动拧成一股绳，将所有‘艺术家工作的’各个分支重新统一成一种新的建筑”，“Einheitskunstwerk——单元艺术作品——伟大的建筑”。[2]

277

1　《国立包豪斯的理念与建构》［*Idee und Aufbau des Staatl. Bauhauses*］，慕尼黑，1923年，以及《魏玛国立包豪斯》［*Staatliches Bauhaus Weimar*］，慕尼黑，1923年。参见格罗皮乌斯，《新建筑与包豪斯》［*The New Architecture and the Bauhaus*］，伦敦，1935年，以及格罗皮乌斯，《教育年鉴》［*The Year Book of Education*］，1936年。关于包豪斯、柏林以及这一新观念在德国的意义，亦参见佩夫斯纳《战后德国艺术学校的种种趋势》［Post-War Tendencies in German Art Schools］，载《皇家艺术协会杂志》［*Journal of the Royal Society of Arts*］，第84卷，1936年。

2　在这里再一次强调这一点或许是恰当的，即格罗皮乌斯的基本观念和新风格已由莫里斯做了系统表述，莫里斯说：“一座建筑物是真正的艺术单元。”（《艺术及其在工业中的应用国家促进协会会刊》，第二次会议，1889年，第192页。）

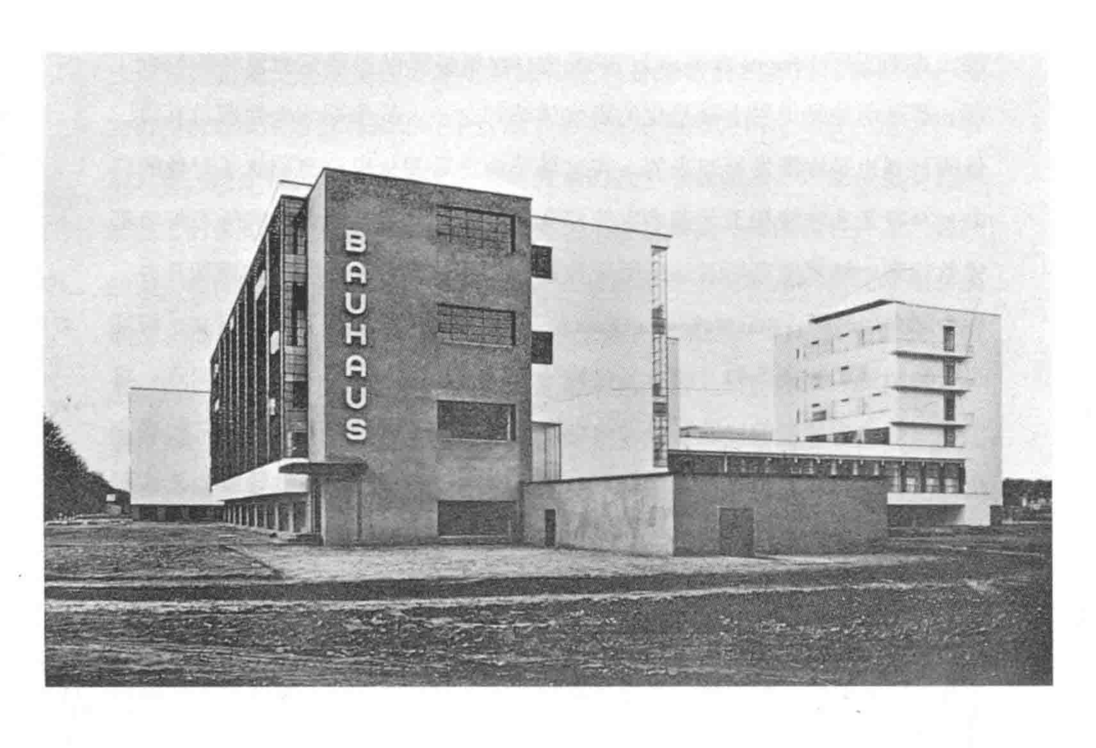


图25 德绍国立包豪斯，格罗皮乌斯的艺术学校，建于1925—1926年

这所新学校的课程体系被清晰地设计出来以服务于这一纲领，这些课程由以下几方面的实践性教学组成，即石、木、金属、玻璃、黏土、织物、颜料等的运用，材料与工具的特性；以及形态课［Gestaltungslehre］。形态课程又分为几个方面：材料性质研究，几何学、构造与制范研究，根据体积、色彩与构图所做的设计研究。此外还加上古代与现代艺术讲座以及科学讲座。学生要经过三段课程，开始在预备班上六个月，以初级形式讲授包豪斯所有教学内容，这种做法在一定程度上来源于伊滕［Johannes Itten］于1916至1918年间在维也纳他自己的私人学校中采用的方法。[1]这个班级的目的是评估学生的才能，将其思想从惯例中解放出来，帮助他们获得有关材料与工具之基本事实的亲身体验。在这之后学生升至相应的实践课和形式课［Werklehre］，持续三年。格罗皮乌斯十分了解这样一个事实，即对建筑师、艺术家和工匠来说最好的教育方法是师傅带徒弟，但由于“有才华的艺术家严重脱离实际生活与工作”，所以现在这一方法已变得不切实际了。因此，格罗皮乌斯创造出一种灵活的体系，将现代学校教育与某些中世纪实践的长处结合起来。每个学生必须专门从事一种工艺或行业，而且总是置身于两名师傅的监管之下（在包豪斯的后来阶段只有一名师傅负责）。该课程的目标并非是“工艺个性”，而是“建筑的集体合作”。工业和机器受到欢迎，在三年课程结束时学生必须面对匠师委员会［Board of Master-Craftsmen］，通过普通城市行业考核，由此获得工匠证书。只有获得了证书他才能获准申请包豪斯学生证书，并升入第三年级，叫作建筑课［Baulehre］。此时他要积极参加包豪斯的建筑工程，这样他便可以掌握“新建筑概念的精华”，有助于发展这样一种只有从“整个民族意志中”才可能生发出来的新风格。年轻艺术家隐姓埋名，以一种真正的共同体精神参加到创造新规范的活动中去，而这些新规范将作为工业、学校、舞台等的刺激因素发挥作用。此时有些学生会被挑选出来进入研究站和实验性设计工作室，而所有学生都可进入每个作坊，如果他们想要

278
279

1　参见《论形态》［*Die Form*］中所述伊滕的做法，第5卷，1930年。

增进自己本行之外的知识的话。一些学生被送进热心的工业家的工厂做短期实习，而另一些专门从事建筑行业的学生会被送入理工学院。

这一教学大纲完全是创造性天才的杰作，充满活力，内容周全，细节完备，十分诱人。该方案文字充满激情，完全不同于战前艺术教育事务的公文，明显类似于那些年出现于德国的印象主义情感喷发的文风，而且完全是切实可行的。格罗皮乌斯一步一步将它实现，使它充满生活气息，校园中洋溢着青春朝气、征服进取和紧张刺激的氛围。可以放心地说，该校在若干年中几乎成为了20世纪艺术学校的理想。学校聘任了一批极优秀的建筑师、匠师与艺术家作为教师，他们代表了各种最先进的艺术倾向以及最完备的工业设计原理。其中有莫霍伊–纳吉［Moholy-Nagy］，他是抽象艺术、照相、电影、蒙太奇以及普通广告的开创者；康定斯基，德国一流抽象画家之一；法伊宁格［Feininger］，建筑与海景画家，其画风极其崇高、生动；克利［Klee］，超现实主义者，那时这个术语尚未被创造出来；另一方面，还有钢管家具创造者布罗伊尔［Breuer］，金属工艺师斯卢斯基［Slutzky］，橱柜匠迪克曼［Dieckmann］等。这种将艺术与设计结合起来的做法令人赞叹不已。最具有建设性意义的是将手工艺原理与机器生产原理熔于一炉。格罗皮乌斯确信，为机器生产服务的创造性设计师必须接受这样的训练，即能完全独立地完成任何他所想做的器物模型。实验必须以手工在工作室里做，而工作室既是作坊又是实验室。设计师只有在工作室中做出了合用而匀称的器物形状，才可制作出令人满意的模型以供机器生产。由包豪斯设计，由德国制造厂投放市场的灯具、椅子、罐子、杯子和墙纸，证明了所有这些都不仅仅停留在理论上。然而，包豪斯工程意味着要在包豪斯共同体集体实施的建筑工程中攀登高峰。在战后物质匮乏的头几年，要将计划中的这一部分付诸实施是不容易的。在魏玛只能弄到小规模的工程。1925年图林根发现当地再也养不起这所学校。应安哈尔特［Anhalt］政府之邀，包豪斯迁往德绍。在德绍，格罗皮乌斯获得了一笔基金用来建造全新的校舍（图25），由他本人设计，在他学生们的协助下完成。格罗皮乌斯在自己的事务所外面建造了德绍

280

劳务交易市场［Labour-Exchange］，还在德绍附近的特尔滕［Törten］建了一个小型工人阶级居住区。不过这些设计都是在他私人工作室里做的，尽管若干年后他将这些建筑作为“包豪斯建筑”［Bauhausbauten］发表，正如他所说，这是因为“后来公众舆论恰当地将它们视为包豪斯特有的持续不断的精神交流的产物”。

就建筑的团队工作而言，格罗皮乌斯在魏玛的继任者巴特林［Otto Bartning］或许更为成功。他以国立包豪斯学校［Staatliche Bauhochschule］的名义延续了包豪斯的思想，而且慷慨大度地将他得到的私人委托项目转给学校。因此，巴特林的“活力建筑事务所”［Active Building Studio］先后规划建造了耶拿大学物理研究所和学生公寓，奥得河畔法兰克福的乡村音乐堂［Musik-Landheim］，以及一两座其他建筑。收入分为三等份：一份归巴特林，一份归学生，一份归图林根政府，以用来给工作室安排食宿、供暖等等。与此相类似的还有在工业设计班与图林根家庭手工业之间开展的合作。[1]在这里，原始动力当然还是来自于包豪斯。包豪斯为机器生产和手工艺所做的设计是德国对战后艺术做出的最杰出的贡献。历史学家不应忘记，钢管式家具正是在包豪斯发明的。再举一个例子，那些各式各样的球面天顶装置也是包豪斯最初设计出来的，这种装置今天已成为室内装潢的一种特色，非常普及。然而，在团结一致的头几年之后便出现了意见分歧，在德绍散布开来，格罗皮乌斯于1928年辞职。他的继任者汉内斯·迈尔［Hannes Meyer］将一种军事共产主义思想带进了一个共同体，他到那时为止一直坚持着一种更普遍的集体主义理想。迈尔于1930年被免职，继之建筑师密斯·凡·德·罗［Miës van der Rohe］也被免职，他是德国现代运动最卓越的倡导者之一。尽管如此，安哈尔特政府还是于1932年解散了包豪斯。它作为一家私人学校在柏林继续办学，但因力量不足维持了不到一年。1933年该校关了门，这表面

281

1　参见比尔［J. Bier］，《论形态》［*Die Form*］，第4卷，1929年，以及《国立魏玛包豪斯学校》［*Staatliche Bauhochschule Weimar*］，1929年。我也在巴特林教授那里获得了一些有价值的私人材料。关于包豪斯建筑作品的引文，出自格罗皮乌斯，《包豪斯建筑》，慕尼黑，1930年，第12页。

上令人悲哀，但历史学家这么可以说，它的伟大任务在它离开德绍时便完成了，因为一种充满生机的新型美术学院第一次在20世纪变成了现实。已有证据表明，这样一所学校会对艺术以及工业成为当代生活的真正代表产生实实在在的影响。这将是包豪斯经久不衰的功绩所在。

就在包豪斯处于早期阶段的那几年间，柏林在准备学校合并事宜。为了充分理解这一点，读者或许可以自己去了解一下自1918年以来另一些激进的德国建筑师所宣传的理论，在这里不能详尽阐述。[1]我们只能在此提一下与柏林发生的事件相关的理论。事件的起因是保罗出版的一本小册子，他在1918年任柏林工艺美术学校校长。这本小册子谈的是国立艺术学校的艺术家教育问题。保罗一开篇用18世纪以来通常讨论设计问题的方式，点明了优秀工业制品的出口价值，他说这对于消除德国战后萧条现象是至关重要的。因此，首先要考虑的是为未来设计师和工艺师提供能想象到的最好的训练，同时永远有必要鼓励纯美术领域内的天才们，他们是“艺术总体发展进程中不可或缺的领头人，因而也是商业发展方面的重要组成部分”。保罗的教学纲要基于如下思考：全体学生，无论想学绘画、雕塑或实用艺术，都必须在一所“一体化的艺术学校”中接受共同的训练。除极少数例外情况，未曾在某一行业中经历完整学徒期的人不得入学，若能尽量多地在开业匠师的工厂或小作坊中安排此事则更理想。但由于现在如此众多的作坊在艺术上毫无建树，现有的职业学校和单科学校就必须取代它们。学生一般从这些学校毕业后便

282

1 参见，1917年：布鲁诺及W. v. 赛德利茨，《未来我们的艺术家的预备教育》[*Die Zukunft der Vorbildung unserer Künstler*]，收入《卫兰德》[*Wieland*]，第3卷；后来出了一本单行本，《国立学校的艺术家教育》[*Erziehung der Künstler an Staatlichen Schulen*]，1918年。亦参见1917年：里默施米德，《艺术家教育问题》[*Künstlerische Erziehungsfragen*]。1918年：舒马赫，《艺术技巧教学改革》[*Die Reform der Kunsttechnischen Erziehung*]；克卢格，《艺术家教育新形式》[*Die Neugestaltung der Künstlererziehung*]，萨克森文化部研究报告，内部出版物。1919年：彼得·贝伦斯，《论艺术教育改革》[“Reform der Künstlerischen Erziehung”]，载《新国民经济思想》[*Der Geist der Neuen Volkswirtschaft*]，1921年：韦措尔特，《关于美术学校改革的思考》；阿默斯多弗，《艺术课程改革》[“Reform des Kunstunterrichts”]，发表于《周刊》[*Die Woche*]，1926年5月21日。穆特修斯，《论艺术接班人的教育问题》[*Zur Frage der Erziehung des Künstlerischen Nachwuchses*]。

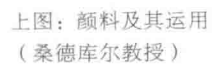
进入某所“艺术专科学校”，而这种学校中实施的教育依然只与实用科目相关。学生将在学校中待上三四年，在此期间教师很容易就能看出学生的训练是否应在该课程结束时终止，或学生是否有望进入某个绘画、雕刻、建筑或实用艺术的高级班深造。所有这些班组也都应是作坊性质的，所做的设计也都应该拿到学校工厂中去做出实物来，或者至少是适宜于制作的。绘画班与雕塑班只能对极少数明显有可能成为独立艺术家的学生开放。 283

显而易见的是，这本小册子里的许多要点与格罗皮乌斯的方案相一致，尽管保罗的文风是严格以事实说话，没有格罗皮乌斯宣言中的那种激情。保罗观点背后的观念体系实际上完全没有提及，但他本人正如贝伦斯、里默施米德或珀尔齐希一样，开始是名画家，经历过重大的转变，先变成一名设计师，最后成了一名建筑师。所以他肯定知道艺术与实际需求相脱节的危险，也知道19世纪与20世纪画家与雕刻家严重供过于求的危险，以及为艺术而艺术的观念一旦被抛弃转而接纳服务观念的那种赎罪情感的危险。因此，他坚信一切艺术的统一性，坚信建筑的崇高性，以及全体学生去某个“教育共同体”（贝伦斯）中接受相同训练的必要性，而里默施米德和舒马赫［Fritz Schumacher］也大力倡导这些信念。因此他们确信，学徒制和工艺训练甚至对那些心中明白自己迟早有一天会成为一名画家的学生也有好处（克卢格［Kurt Kluge］、舒马赫等）。同时也明确地希望，许多学生通过在这样的学校中接受教育便会相信，做一名设计师的伦理价值要高于那些形单影只的、没有公众回应的画家（克卢格）。可以理解的是，这本小册子是典型的建筑师或设计师的作品，似乎将矛头指向了神秘而超然的纯美术，所以不可能受到画家的欢迎。有篇文章为我们提供了一位杰出画家所持有的典型立场的例证，它是由德国最伟大的印象派画家之一的利伯曼撰写的，发表于1917年，重刊于1920年。[1]乍看起来，他似乎同意保罗的基本陈述，也希望将艺术当作一种工艺来做。但实际上他的意思恰恰是大十来岁的印象派画家惠斯勒在 284

1　1917年载于赛德利茨前引书，1920年载于《关于艺术学校》［*Über Kunstschulen*］，这是一篇备忘录，重印收入《利伯曼全集》［*Ges. Schriften*］，柏林，1922年，第229页以下。

图26、图27 柏林国立自由艺术与实用艺术联合学校的两间教室，约1930年





上图：颜料及其运用（桑德库尔教授）



下图：铸铜（克卢格教授）
摄影：佩克哈默

1898年所说的，教绘画应只着眼于技术。画、画、画，这就是利伯曼永远的忠告。当时他众望所归，成了柏林美术学院院长。但利伯曼既没讨论甚至也没看到这样的问题，是否未来的画家应该被教育成为一名设计师。对他来说，社会问题似乎并不存在，而对于一位令人信服的印象派画家，情况又如何呢？

对这个问题，美术史家表现出更多的理解，可能由于他们了解艺术在过去的地位。因此像博德、赛德利茨［Seidlitz］、格罗瑙［Gronau］、波塞［Posse］等著名美术史家都表示赞同，尤其是韦措尔特，他自1919年以来任普鲁士教育部艺术司司长。他经过深思熟虑所撰写的《关于美术学校改革的思考》［*Gedanken zur Kunstschulreform*］出版于1921年。该书包括一份从18至20世纪普鲁士美术教育历史的完整报告，并且就普鲁士特殊管理体制规定的范围内可做些什么提出了建议。困难在于美术学院归教育部管理，而工艺美术学院则隶属于商业部。只有柏林保罗领导的学校除外，因为——正如我们曾提及的——它最初就是作为工艺美术博物馆的一部分而成立的。如果该校与柏林自由艺术学院［Berlin Hochschule der Freien Künste］合并，就不会出现教学范围交叉重复的问题。这所美术学院自1882年往后就是一个与工艺美术学校相分离的实体，尽管通过高级班还与它保持着联系。教育部要求美术学院递交一份备忘录，这份材料的日期为1921年2月11日，由秘书阿默斯多弗［A. Amersdorffer］起草，表明了学院同意合并，同意学生进入柏林工艺美术学院之前必须要有职业学校或专科学校的证书，并且可为全体学生开共同课。细节谈判历时两年多，之后工艺美术学校便搬进了夏洛滕堡［Charlottenburg］的高等学校的校舍，实现了合并——尽管遭到了高等学校若干教师的抗议。这所学校的新名称是“国立自由艺术与实用艺术联合学校”［United State Schools for Free and Applied Art］。无须强调这新校名的意义。德国的首都现在拥有了一所统一的美术教育机构，这是所有希望振兴有益于社会之艺术的人士所企盼的目标。在这样的学校里，年轻艺术家得到一些现代绘画与雕刻的头面人物的培养，年轻的工艺师和设计师在良好的设备

285

条件下从事教学，有效地运作工作坊和实验室（图26—27）。[1]

你可能以为一旦在柏林如此成功地实现了合并，普鲁士其他外省的美术学院会紧随其后。然而两个行政职能部门画地为牢的状况证明这一逻辑推论是无效的。无论是在布雷斯劳、柯尼斯堡，还是在卡塞尔，美术学院都与工艺美术学校风马牛不相及。甚至在1932年国际经济危机这最糟糕的年头，在这三家美术学院必须关闭的情况下，都没人提出合并到工艺美术学校中去。现在这些学校重新开办，但并没有采取进一步措施将这两种艺术类型融合起来。即使在柏林，自从1924年以来情况也有所改变。一些专家抨击依然保存下来的分裂状况，并发现这就表现在校名United State Schools上，而另一些人则根本反对合并。保罗的继任者珀尔齐希在1933年2月27日的一份备忘录中恳请进行更为彻底的融合，但他退休之后学校却采取了一条不同的路线，因为自国家社会主义革命发生之后，形势再一次陷入动乱之中。在一本论述此问题历史的书中侈谈最近的发展情况，将是轻率之举。

286

回到1930年的形势，还必须补充说，德绍与柏林绝非是唯一实现了艺术教育新统一的中心。早在1920年，卡尔斯鲁厄就将美术学院与工艺美术学校合并为巴登州立艺术学校［Badische Landeskunstschule］。哈雷的保罗·蒂尔施［Paul Thiersch］成功地创办了一所小型的但很先进的学校（哈雷城作坊［Werkstätten der Stadt Halle］），而里默施米德则将科隆的学校变成了科隆工艺学校［Kölner Werkschulen］。只有在慕尼黑，尽管有十分优秀的专门学校在开办，如印刷行业学校、为木材行业与木匠工艺所开设的学校以及画家、装饰师学校，但是争取美术学院与工艺美术学校合并的斗争却未取得成功。美术学院依然处于胜利者的地位。[2]

然而，这并非意味着慕尼黑美术学院就像绘画、雕塑和建筑那样在反

1 这里之所以对柏林学校合并之前的情况做如此详尽的叙述，是因为与该校没有任何个人联系的人对此不了解。我极大地获益于枢密顾问瓦伦丁纳博士［Geheimrat Dr Valentiner］以及珀尔齐希教授、阿默斯多弗教授和泽伦森教授［Prof. Sörensen］，我在收集材料时他们帮了很大的忙。

2 **科隆**：《论形态》，第4卷，1929年。**慕尼黑专科技术学校**：《论形态》，第4卷，1929年。**慕尼黑美术学院**：《古物指南》［*Cicerone*］，第16卷，1924年。

VEREINIGTE STAATSSCHULEN FÜR FREIE U. ANGEWANDTE KUNST / BERLIN-CHARLOTTENBURG HARDENBERGSTR. 33



15th July 1932.

Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts

École Nationale Supérieure des Beaux Arts

République Française

Paris, le 13 juin 1932

17, Quai Malaquais, VIe

图28 本书作者于1932年收到的从柏林、伦敦与巴黎美术学院寄来的信件的信头

动之路上走得那么远。将美术、工艺和工业设计真正统一为一体的新型学校主要是德国的产物。除了这一事实以外，也应该理解以下这一点，即，与法国及英国的美术学院不同的是，德国与邻近的中欧国家的美术学院现在不再是保守的据点。许多当代风格的代表人物都是学校的校长、会员与教师。他们的艺术风格大体相当于后印象主义，这有点含糊其辞但尚可理解。要与伦敦皇家美术学院做任何比较都不成问题。伦敦皇家美术学院最终屈尊接纳会员，1919年接纳了布朗温［Brangwyn］，1921年莱弗里［John Lavery］，1928年奥古斯塔斯·约翰，1934年西克特［Sickert］。就在40年之前，阿什比曾将皇家美术学院比作一位“仪态优雅的可爱的老妇人”。1936年，《泰晤士报》这家非革命性报纸的艺术评论家就年度展览会写道，皇家美术学院进入了“与赛艇、德比马赛、伊顿公学和哈罗公学等事物的同一级别”，“与当代英国艺术的关系有名无实”。[1]要想说明伦敦、巴黎和柏林这三个欧洲中心最为官方认可的美术学院的不同道路，看一看我在过去10年从这三地收到的信件的信头，或许是有帮助的（图28）。当然做这种比较并不是要笼统地就赞同还是反对各国艺术学校中的现代运动做出直接的结论。

287

在这方面，可以就当今法国、英国与意大利的美术教育结构再说上几句。在**法国**，当代风格几乎完全是在这些公共艺术教育机构之外发展起来的。有十分优秀的职业学校和专科技术学校，但不在本书论述的范围之内。[2]就国立高等美术学院［École Nationale Supérieure des Beaux Arts］而论，十分有意思的是，甚至最新版的拉鲁斯辞书也将它的唯一目标定义为：“为准备竞争罗马大奖美术家而设的学校”。因此正如过去一样，该校只有三个系：

1 皇家美术学院院长并不这样认为，因为根据发表在1936年5月3日《泰晤士报》上的一篇报道，他说“他认为在世上再找不到更好的当代艺术展览会了”。西克特先生于1935年退休，约翰先生于1938年退休。阿什比先生的引文出自《论作坊重建与公民身份的几章》，第20页。

2 关于当今法国以及欧洲其他国家的职业学校，想获得准确材料的人可参阅短小精悍的教育部报告：（阿博特［A. Abbott］），《欧洲大陆的职业学校》［*Trade Schools on the Continent*］，教育部，教育通讯第91号，1932年；以及迪基［E. H. O'R. Dickey］与基西［W. M. Keesey］，《欧洲大陆的工业与艺术教育》［*Industry and Art Education on the Continent*］，教育通讯，第102号，1934年。

绘画、雕刻与建筑。实用艺术教育仍然是分开的，主要在国立装饰艺术学院［École Nationale des Arts Décoratifs］，它的前身是18世纪巴舍利耶［Bachelier］创立的学校。1878年该校进行了重组，但教学仍然限于素描、造型和装饰。年轻一代的建筑师、匠师和设计师不喜欢这所学校，他们一样讨厌市立美术学院以及其他国立的、省立的和市立的美术学校、工艺美术学校。 288

在**意大利**，公共美术教育同样不景气，直至法西斯的到来，此前并不存在统一的国立艺术学校组织。这是真蒂莱法案［Legge Gentile］带来的结果。自那以后有三种类型的工艺美术学校，全部采用作坊式的训练方法：美术学校［Scuole d'Arte］，美术学院［Istituti d'Arte］以及高等工艺美术学院［Istituti Superiori per le Arti Industriali］。高等工艺美术学院只存在于威尼斯、佛罗伦萨、那不勒斯和巴勒莫。艺术学校［Licei Artistici］教美术，而与美术专科学校同在一座城市中的美术学院［Accademie di Belle Arti］则教授最高级的课程。这样的美术学院在意大利有8所：博洛尼亚、佛罗伦萨、米兰、那不勒斯、巴勒莫、罗马、都灵和威尼斯。通常12岁的学生在艺术学校注册，因此正如英国艺术学校的少年部一样，教学课程中包含了普通教育。艺术学校学习四年后，优秀学生可进入美术学院。若他想专门从事建筑的话，便可进入高等建筑学校［Scuola Superiore d'Architettura］。美术学院的会员依然是工作室教学的主角，工作室中流行的艺术风格只是近来才开始与现代运动保持一致。然而，意大利官方现在的大多数观点是赞同20世纪的表现形式，所以人们也希望美术学院在短时间内也会一致地支持这些表现形式，如有些美术学院近年来那样，尽管更多涉及工艺而非工业设计。关于机器艺术的需求，各地尚未给予足够的重视，在美术学院与设计之间的合作尚未展开。这个国家近来在现代建筑、设计与艺术方面取得了如此巨大的进步，而上述问题无疑是最迫切需要改进的地方。我想为了达到这一效果，人们正在考虑立法。[1] 289

英国的形势远为复杂。我们已多次提到皇家美术学院不能与欧洲大陆

1　我要感谢佛罗伦萨的萨尔维尼［Comm. Salvini］、米兰的蓬蒂［Gio Ponti］以及佛罗伦萨的奥耶蒂［Ugo Ojetti］，他们为我提供了意大利最新发展的有价值的资料。

的美术学院同日而语，因为它是一家私人学校，不易受到官方政策变化的影响，而且也因为它的教育活动只是一种副业，不过是尽道义上的责任而已（不收费）。它一次只招收80名左右的学生，教学方法从根本上说仍然是19世纪的。学院设有五个班：古代艺术班、绘画班、素描写生班（自1893年以来向女学生开放）、人体造型班和建筑班。在这里，还使用着阶梯剧场式的素描写生教室。斯莱德学院［Slade School］采取了最时新的方法，它是伦敦大学学院的一个组成部分。众所周知，该学院在19世纪末作为正在成长的印象主义风格的中心发挥着何等重要的作用。然而，斯莱德学院从根本上来说关心的也是纯美术，所以就我们眼下论述的这个方面而言并不那么重要。

就当代设计问题而言，最有趣的学校无疑是伦敦中央工艺美术学院［London Central School of Arts and Crafts］。它源自莫里斯运动，这一点依然清晰可辨。该校从一开始就注意发展它的作坊，其中的一部分已找到了本地工业的支持，故装备精良。而另外一些班级依然更多地着眼于纯工艺。这所学校整体上充满勃勃生机，热心关注于当今各种潮流。除了普通素描与绘画课程之外，还开设有装饰、彩色玻璃、橱柜制作、纺织品设计与编织、时装、金属制品、字体、绘画、书籍装订、建筑等班级。这些班虽不是为训练画家或雕刻家开设的，但经验表明，这所学校兼收并蓄的氛围对于未来艺术家走上正确的发展道路，发挥了极大的作用。因为在不列颠，职业学校从未像大陆那样完全与艺术学校分离开来，而且遗憾的是不存在强制性升学的学校，所以像伦敦中央工艺美术学院这样的学校就必须给那些为从事某一工艺做准备的13至16岁的孩子开一所走读学校，并为从事各种工艺行业的学生开设午后班或夜校班。[1]这同样的原则亦适用于若干所规模最大的外省艺术学校，例如伯明翰、莱斯特等地。一些年来，人们已感觉到将工艺教学与工业设计联系起来的必要性，但与德国一样还没有取得广泛的进展。例如在伯明翰，开有一个专门的设计班，但很难与那些工艺班开展合作。另一方面，在

290

1 本书的篇幅不允许对英国的艺术学校做详尽的叙述。我已在我的另一本书中更充分地论述了这一问题，并以专门的段落论述了理想的改进措施：《英国工业设计调查》［*An Enquiry into Industrial Art in England*］，剑桥，1937年，第138页以下，第215页以下。

莱斯特（以及其他若干城市）建立起一种学制，学生必须同时在艺术学校和技术学校两处注册，由此而引入了设计中的工业设计教学。

在英格兰只有一家国立艺术学校，其组织原则初看起来似乎与德国最先进的学校相同。我们上一章曾讨论过，皇家艺术学院［Royal College of Art］成立的宗旨是为工业服务，但很快就脱离了正轨而变成了培训教师、画家和雕刻家的学校。反对这种发展倾向的声音从来也没有停息过，在工艺美术运动达到其高峰时这种反对也达到了新的高潮。1898年，沃尔特·克兰［Walter Crane］被任命为皇家艺术学院的院长，他是莫里斯追随者中最忠实的一员。仅仅两年后他便辞去了职务，但已成功地建立了新的规章制度（1899年），在现有三个系之外增设了设计系，但并没有实现有效的改革。而且系务委员会（其成员中有若干著名的工艺美术运动代表人物）在1911年提出的建议将会导致完全取消皇家艺术学院。该建议未被采纳，这所学院继续存在下去，主要兴趣仍然在于纯美术。近年来，设计与工业协会［Design and Industries Association］再一次恳请进行彻底的改革，1936年在汉布尔顿勋爵［Lord Hambleden］领导下的一个委员会也提出了类似的建议。他们一致同意这一点，即恢复皇家艺术学院原初为工业服务的宗旨是十分重要的。设计与工业协会提出成立一所设计大学，实现这种目标的转变将不会特别困难。设计系拥有金工、彩色玻璃、刻字和书籍插图、书籍装订和刺绣班，从数量上来说是这所学院中最强的一个系。这些作坊的装备大多不如其他学校，但就其本身而言并不比欧洲大陆的最重要的学校差到哪里去。事实上改革似乎就是这样进行的。令人振奋的是，该学院新任院长乔伊特先生［Mr P. H. Jewett］在他于1934年来学院上任之前是伦敦中央工艺美术学院的负责人。但这些改革措施在多大程度上倾向于增进工艺及设计与纯美术两方面的合作，还是看不大出来。[1]

291

1　我很高兴利用这个机会对许多英国艺术学校的领导及职工表示感谢。他们带领我参观校舍及课堂，向我解释他们的组织方法与教学方法，尤其是皇家美术学院的乔伊特先生［Mr P. H. Jowett］以及后来的阿索尔·海先生［Mr Athole Hay］，伯明翰的霍尔登先生［Mr H. H. Holden］，莱斯特［Leicester］的霍姆斯先生［Mr K. Holmes］，格拉斯哥的哈钦森先生［Mr W. O. Hutchinson］，爱丁堡的韦林顿先生［Mr H. L. Wellington］，曼彻斯特的道森先生［Mr R. A. Dawson］和默顿［W. Morton］教授，以及伯斯勒姆［Burslem］的福赛斯先生［Mr G. Forsyth］。

就纯美术与工业设计这最时新的问题而言，**美利坚合众国**的情况似乎不必多说，尽管在这里我也并非只是从个人经验出发来说话。就可见的印刷证

292

据来看，只有赖特组织的具有浪漫主义色彩的塔里辛会［Taliesin Fellowship］关注类似于包豪斯的那些观念。[1]它是一家小规模的艺术学校，完全体现了其创建人，这位美国最伟大的建筑师的理论。学生被称作学徒，同时从事着素描、工艺、农业、筑路、建房和研究建筑基本原理等项工作。该校的目标是对“基本建筑”的再征服，所采取的方法与维德维尔德［H. Th. Wijdeveld］的思想有密切关系，似乎受其影响，而维德维尔德的思想体现在1931年“国际行会”［An International Guild］的成立宣言中，眼下则植根于维德维尔德自己的学校埃尔克利克［Elckerlyc］之中。

本书的篇幅不允许我详述欧洲那些小国家中的其他美术学院与工艺学校，尽管其中有一些学校在现代运动中是重要的。不过，最后应该谈谈**俄国**近来的发展情况。布尔什维主义作为一种政府的专政形式，对美术教育不可能没有积极的兴趣。因此，曾经一度是最极端的现代建筑形式和赤裸裸的宣传画再加上强有力的宣传影片和招贴，便大受欢迎了。但这些业已结束，现在俄罗斯官方建筑和那些可以从国外学来的有关实用艺术与设计的少量东西，是以老式的“学院主义”来支持的。然而，我自己尚不具备研究俄罗斯情况的条件。就俄罗斯而言，报纸与杂志上许多行家的纪事与文章明显是不恰当的，几乎完全是些有偏见的材料，而我写给苏联人民教育委员部［Commissariat for Education］的信，以及写给一些个人的信，仍未有回音。[2]

293

因此，事实依然是，在欧洲各国中，德国自1918年以来在改革美术学院

1 参见《塔里辛会》［*The Taliesin Fellowship*］，斯普林格林，威斯康星州，有若干个年代。维德维尔德［H. Th. Wijdeveld］，《国际行会》［*An International Guild*］，绍特波特［Sautpoort］，1931年，赖特，《山坡上的家庭式联合艺术学校》［*The Hillside Home School of the Allied Arts*］，私人印制，1931年10月，维德维尔德，《埃尔克利克计划》［*Elckerlyc-Programma*］；参见理查兹［C. R. Richards］，《工业艺术》［*Art in Industry*］，纽约，1922年。

2 不过，我还是收到了达维道夫先生［Mr Fedoroff Dawydoff］的来信，日期为1934年12月13日，在信中他提到了由马扎教授［Prof. Maza］撰写的这一主题的出版物。

并将它们与工艺及工业设计学校融为一体方面，走在了其他国家的前面。这无疑是20世纪最重要的艺术教育问题所在。工业不可能停止其胜利前进的脚步，艺术如果与工业联合起来，也只能恢复到它从前在社区生活中所扮演的角色。这一点在现代建筑风格中实现了，在工业设计中它正向前推进。除非艺术学校在这场运动中起到领头的作用，否则它们在现代教育结构中将无立足之地。

不必再多说些什么了，那不是历史学家的任务。对历史学家来说，只要分析某些问题在过去是如何发展的，它们是如何与不同时代的某些社会的、宗教的、哲学的前提，简单地说，与时代精神相联系的，这就够了。

因此，本书已说明了美术学院是如何在专制主义最初出现时，在手法主义这种最为僵硬的构图风格占上风时起源于佛罗伦萨的；美术学院是如何在专制主义处于高峰期，在具有程式主义特点的法国古典风格占统治地位时，在法国柯尔贝尔的领导下达到力量与影响力的巅峰状态的；它们是如何在欧洲各地的王公贵族仿效法国机构时，在新古典主义运动新规则主宰艺术时，突然传遍了整个欧洲的。反对学院风格的斗争首先在荷兰共和国的布尔乔亚艺术家中发生，然后在法国洛可可时代持怀疑论的自由思想家以及狂飙突进运动的革命的个人主义者中间迅速发展起来。由于席勒和浪漫派的理论，反学院的立场对于19世纪进步艺术家来说是理所当然的事情；到了1900年，对大多数人而言，似乎显而易见的是已没有必要保留国立美术教育了。像印象派那样确信为艺术而艺术这种罪恶教义的艺术家，身处国家干涉之中有何益处？一个自由国家把钱花在只为一小撮鉴赏家所理解的艺术上有何益处？　294

只要艺术家本人尚未感觉到有必要回头服务于生活，只要政府还没有开始放弃19世纪自由主义的基本原则，那么情况便是如此。艺术家态度上的转变要归功于莫里斯（这位社会主义者），政府立场的转变我们眼下刚刚体会到，尤其是新兴的极权主义政府。不过在英国，一种逐渐发展成为政府事业的趋向亦很明显，尤其是自从战争以来。这种倾向也是战争带来的，尽管其苗头可追溯到战前几十年。公务员的数量在稳步增长，国家政府中的副部长

和市政府的秘书长变得越来越具有决定性的影响。国家固定的最低工资以及健康保险现在成了理所当然的事情，高收入的高额税——尤其是遗产税——在国家经济结构中发挥着作用。教育部和郡议会对于学校的控制正在延展，没有一所大学在财政上完全独立于公共资金。在英国，这不一定就意味着在很大程度上取消了自治，但这一倾向已显而易见了。而且眼下我们所讨论的极权主义倾向在滋长，甚至要主导欧洲的政治与文化，其后果也同样是显而易见的。

如果一心向往着回到自由主义，就不可能有一种大家都自觉接受的、推而广之的美术教育办学方式，正如不可能有城市规划和街道规划一样。艺术将是天才的特权，环绕我们周围的艺术将是一块杂色布。然而，如果想要建设经过规划的城市、街道和房屋，就只有通过国家干预才能做到，也只能以公民的自由为代价。至于廉价机器产品的优秀设计，一般来说，也不值得单295 个制造商在如此关键的教育事务中投入如此多的金钱。另外，国家在剪除伪劣，为公民提供清洁、适宜因而可提高生活质量的产品方面，则具有强烈的兴趣。

无须重复，极权主义政府也必然会迫切地根据某种风格标准来振兴美术教育，因为对于最广义的宣传来说艺术家是必需的。另外，大多数进步的艺术家，不仅仅在极权主义国家，似乎极憎恶政府的干涉，这也是事实。但是，这种情况有可能是由于19世纪铸成的错误所造成的，意大利未来主义者的实例便证明，一种先进的风格绝不一定是反政府的。然而情况或许是，一所像包豪斯这样的学校，肯定只有作为一所国立学校才是可能的，当然也只有由一位强有力的人物才可能成功地进行管理运作，靠委员会和多数选票是行不通的。至此，便可轻易地、正当地提出假设，预言将会发生什么，或断言应该发生什么，但这些都不是我要做的，或至少不是本书要做的事情。本书的唯一目标是准确地描述一种社会事业机构在四个世纪中的发展。

附录一

1563年瓦萨里的美术学院章程

陈 绮 译

美术学院和公会章程，由最显赫、最杰出的佛罗伦萨和锡耶纳公爵二世科西莫·德·美第奇公爵签署。

第一章 1239年，几位举足轻重的大师已考虑美术的诞生与最初的更新，这首先是在建筑界，由圣母百花大教堂的建筑师阿诺尔福·迪·拉珀阁下，素描、绘画和马赛克的第一道曙光维基奥的乔托·迪·邦多纳阁下，以及杰出的雕刻和铜塑大师安德烈·迪·尼诺·比萨诺阁下提出来的；这些最高尚之艺术的领袖人物，曾在托斯卡纳进行改革，让他们的城市佛罗伦萨得以闻名天下，让上帝之恩得以彰显。为了认识到陛下的至宠之万分之一，他们多次将所有艺术作品汇集在一起，试图在他们的城市成立一处公会，在那里艺术家们每月碰面两次，以赞美上帝，创作作品，并就一切与艺术相关的事宜进行交流。这就是今天将学院成立于新圣母马利亚医院，并以画家圣路加命名的主要原因。圣路加召唤了他们，他们将他奉上了祭坛。波尔蒂纳里资助的新圣母马利亚医院及附属圣十字礼拜堂当时已经建成，这既是为病患所建，亦是为其先人所建。这里汇集了最杰出的设计师，他们从公会中招募而来，可望有稳定的艺术质量，而现今则大幅减少。在艺术家们于10月28日自

发组织的圣路加节之后，医院建造者将其集会之所转至医院之内。此后院长博纳菲将其移出医院，并于1515年对公会进行了改革，将其置于佩尔戈纳路，与这家医院依然保持联系。公会在该地保留多年，直至新院长蒙达古蒂因不愿让这些建筑师继续停留于此而寻机削减房间。这些创造者们已然误导了公会，长期不集会，因为大部分有能力的人都不再保护，也不再照看公会，而没能力的人则卑躬屈膝，为了不让情况更糟糕，从院长手上得到一点钱，以重新购买另一处地方。此时此地，公会面临灭顶之灾，人类最卓越、最有才华、最受尊崇的大部分设计师将被抛弃和毁灭，本应得到所有尊贵的人保护和帮助的公会，却无人施以援手。然而上帝之慈恩始终庇佑这可敬之德，他的眼睛看到了这些天才的朝圣者的卓越，希望有人能够继续从事这令人喜爱的事业，奖励这些最高贵的艺术以及创作了当时最优秀作品的这三种职业。同样，他也希望这份荣耀与日俱增，长久留存。上帝将公会重生之事托付给了最尊贵的佛罗伦萨和锡耶纳大公科西莫·德·美第奇。这位人类艺术的慈祥父亲，追求卓越，喜爱艺术，听说这个汇集了本国众多聪慧灵魂和崇高天才的公会要迁址，便将那些因其作品而闻名的聪明人士以及最出色的人士集中起来创立一所美术学院及工作室供年轻人使用，让他们能够学习这三门艺术。大公不仅赋予学院的地位和荣耀，这种地位和荣耀，曾经使古希腊人和罗马人崇尚这些艺术，而他所赋予的和帝国与共和国相比也前所未有。他通过法律和最好的举措使每一个时代的尊贵的天才都集合在一起，试图用最直接和有效的方式保护学院，使之经年不受破坏。而陛下，这些艺术的爱好者和保护者，在这第二次变革中，承担着父亲、首领、导师和审查人的角色，并手把手传承了他的国家的遗产，治理妥善。他将天使神殿的祈祷室赠予和捐献给所有这些即将加入公会的美术家们，即建筑师、雕塑家和画家，这个祈祷室已经由菲利波·斯帕诺·德·斯科拉里阁下（他完全有理由担得起学者之称号）下令开始建造，作为捐赠……1562年7月由伯纳尔多·斯科拉里捐出……的房子；大公给这个公会提供人员让他们能建造和制作礼拜堂的所有设施，从而让公会、学院和工作室的主体得以建成。他给这个公会

大理石的费用以雕刻该处创建者菲利波·斯帕诺·德·斯科拉里阁下的浮雕像和盾形纹章以及圣安东尼奥和圣朱利亚诺的纪念像，这是创建者应允在此教堂做的。另外，按伯纳尔多·斯科拉里之意，在禀明陛下后，公会辟出一处建造斯科拉里家族的墓地。

第二章　公爵大人为保持该学院的长治久安，需有一位执行主席代为管理。此人应该不仅在职业上受人尊敬，水平高超，同时也热爱美术。他必须能将学院的管理人员召集在一起，任期为一年或更长，以大公意愿为准，可延至两年。

298

第三章　公爵大人希望此祈祷室既是所有从事美术的人士，即建筑师、雕塑家、画家的公会所在，能让他们在此处培养品德，提高技能，同时也是那些非建筑师、雕塑家和画家类别的人士的家园；只要他们能够对设计有鉴赏力和判断力，均准许加入，他们赋予了或正在赋予成熟的或者正在创作的作品以价值。大公也希望，在这将要实行的新的改革方案中，众多佛罗伦萨人，无论是大公统辖范围之内的还是其他任何国家的人，只要有好的作品并有意愿加入，在缴纳税费并得到公会和学院三分之二人数的同意之后即可入会。

第四章　公爵大人命令，从公会主体中选出人数有限的更为优秀的佛罗伦萨人和外国人组成一个机构，命名为美术学院。他们需获得众人三分之二的赞成票入选；公爵大人将把决定权和一切管理权全部交给获选者。这将为年轻人提供一个榜样，让他们精益求精，凭借他们的作品在整个公会和所有学院人士中获得认可，得到公爵大人的赏识。

第五章　公爵大人还准许，对于学院和整个公会的任何修正或改革行为都需要得到1562年指定的六位改革者同意或者全体成员的赞成；这些改革措施将

被持久、有效地推进，而这些艺术的荣誉和大公一起，将一直长存于这个城市，后人能够从中长久地感受到荣耀，获得裨益。

第六章 每年圣路加节，从学院会员组成的选举会中选出三位理事。其中，一位是雕塑家，一位是画家，另一位是建筑师；如其中一位大师精通多种艺术，他将能进入多个领域，无论是画家、建筑师还是雕塑家。

第七章 没有公爵大人的授权或大公的执行主席的三票通过，理事们不可擅自采取任何行动。

299 第八章 学院的执事官和财务官将从书记官、医护师、圣器管理人、礼官或公会其他官员中产生。

第九章 学院每月必须集会两次，或至少一次，这取决于理事认为是否必要。如确有必要，这样的会议甚至可以在周日、复活节、圣母日、使徒升天日或圣路加节，即艺术的古老守护神的节日中举行；那时，人们可以制造器具，而这些都将由理事和礼官下令开展。

第十章 同样的活动也可为四殉道日进行，以表达雕刻家和建筑师的敬意。

第十一章 在祈祷室集会时，理事们和公会全体会员应唱忏悔诗，为圣母教会和我们最尊崇神圣的公爵大人祈福；祈求上帝庇佑那些艺术先人。应为使艺术家们得以提高技艺、并感受到幸福的学院和祈祷室祈祷；应听弥撒，理事应听取所有与此地相关的事务，尤以与圣事相关的为重，其次与制造相关的事务；然后，应照顾那些有需要的人，对于其他为艺术而争论的人，要为他们传道解惑。

第十二章　此外他们可以自由地选择忏悔之地，但应每年四次，与天使神殿的修士在祈祷室进行交流，随同的应有他们愿意的所有同仁和公会其他官员。

第十三章　他们应该举行十二次庆典，四次为艺术家，即建筑师、雕刻家和画家举行，使用公会的资金，这部分资金是他们所得拨款的剩余部分或者是他们从学院和公会得到的钱；这将用来举办圣路加节和四殉道者节的活动，学院和公会应全体出席。

第十四章　当天早上，人们应列队拜谒新圣母马利亚医院内的祭坛和教堂，向这古老的艺术殿堂致敬，并献上从公会或是财务官处得来的祭品，这是一个长期传统。同样，耶稣受难日也例行仪式，使用十字苦像，由新圣母马利亚医院的院长安排在上午，理事和执行主席执白色蜡烛献祭。

第十五章　由雕刻家、修士乔万尼·安杰罗为美术事业捐赠的会馆，可作为礼拜堂和艺术家的墓地，但艺术家们也可自由选择其他墓址。

第十六章　每年学院和公会应在圣三位一体礼拜堂举行一次圣三位一体弥撒，这一礼拜堂正是以此命名的。次日为死者举行丧葬仪式；艺术家如果想和修道院院长讨论灵魂之事，可以在礼拜堂接受圣礼，当他们回到家，就不会对他们的堂区有任何的偏见。修士们可以和往常一样随意使用礼拜堂，一起举行合唱，游行，死后在此下葬。学院有责任检查弥撒和照明方面的合约，那是修士乔万尼·安杰罗曾叮嘱过的，学院获得以后可以自行支配，同时允许由修士、公会与美术学院共同使用。 300

第十七章　任何人想从事绘画、雕塑或其他艺术活动，都可在此会馆进行，只要是在乔万尼·安杰罗修士当初所设定的范围之内。

第十八章 学院设六名医护师，三名来自学院，另三名来自公会。他们应看望病人，为公会的穷人提供帮助，在外国人无助的情况下也要帮助他们。公会应有一个付薪医生，依其意愿看望和医治病人；薪水由学院和公会支付。若不如此，当艺术家中有人因病残废或失明，理事们应加以照顾，直至其死亡；其他陷入不幸的艺术家也都应得到看望和帮助，理事应为他们提供便利，公会和学院应承担相关费用。

第十九章 当学院中有艺术家离世，学院和公会应出席葬礼。葬礼上学院中较年轻者还应依例为死者抬棺。

第二十章 公会全体成员也一样，采取同样的做法；如因贫困或外国人之身份，其成员得不到埋葬之地，公会和学院应本着慈善之意，承担其费用，陪同或组织丧礼或下葬仪式。这将由其本人或由理事决定，各国的外国艺术家也依此例。

301 第二十一章 应制作一本书，收录学院已逝的最杰出者的回忆，外国艺术家和他们的作品以及埋葬地点也需收录。公会本部也应以恰当的措辞撰写一本此类的书，由天使礼拜堂的修士进行核对。

第二十二章 应由最优秀的艺术家在公会墙壁上制作一条装饰带，以纪念自契马布埃以来本国绘画或雕塑界最有声望者。当艺术家死后，学院和公会应缅怀他们，并得到主教的书面准许。

第二十三章 另外，还要为每种艺术建造三个立面，建造时应考虑到学院内艺术家之间的不同。若因某些人的错误不能达成一致而影响建造，应将此人从公会和学院中除名。

第二十四章 任何人若生活不检，首先应予以规劝，两三次后仍不悔改者，应从公会除名。

第二十五章 应有三位会计师，每类艺术一位，与理事们一起每年审查两次公会的出入账目。

第二十六章 考虑到公爵大人捐赠了天使祈祷室和天使神殿，艺术家们无法自行完成改造，主教应助其完成，以一般的方式还是特殊的方式，由他们自由选择。

第二十七章 主礼拜堂神殿前部应设一祭坛，将公会与祈祷室划分开来，饰以由优秀雕刻家完成的大理石雕塑；礼拜堂其余墙面装饰将由理事根据学院和公会以及公爵大人所认定的最好的设计，命令画家和雕塑家完成。学院中如有人愿意自行完成一部分，应予以准许。

第二十八章 学院中若有人愿意自行出资装饰礼拜堂或其他纪念堂，应予以准许。

第二十九章 学院或其他商号的艺术家若在建造或修建纪念堂过程中死亡，理事们推迟了进度，提供材料的商人行会应按照大人的意思继续祈祷室的修建，或者跟进因为理事们的疏忽而导致的所有事务，执事官应每年巡视一次，并禀告公爵大人，以弥补可能出现的任何差错。 302

第三十章 祈祷室旁和神殿一起修建一处房间用以安置艺术家们欲安放的已完成或未完成的作品。

第三十一章 建造一个图书馆以存放人们愿意死后捐赠的画作、雕塑模

型、建筑图纸、机械设计或其他与艺术相关的物件；这些应被执事官列入清单保存，使之成为年轻人掌握这些艺术的地方。

第三十二章 每年在学院为理事和整个公会选出三位大师，他们负责教导年轻人，而入选的年轻人应更积极地学习有关艺术的知识，他们来这里或者去大师那里；他们应该读欧几里得和数学；三位大师中一位应为建筑师，一位为雕刻师，另一位为画家。

第三十三章 这些大师应巡视所有年轻人工作之处，看他们在做什么，作品在被大师们检视之前，未经准许，不得交出去，如果有错误应加以修正，但应尊重创作者。大师们还要考虑他们年纪尚轻，故而规训时应和气亲切。发现有天分的年轻人，需将其带到公会，以进一步提高他们的技能。

第三十四章 有才华的年轻人，如建筑师、雕刻师和画家创作的最好的作品，当看到他们的作品日趋完美，应受到公会的资助。而为了让他们更进一步，应该每年四次，即一月、三月、六月和九月初，带着他们的作品，如年轻画家带一幅画，年轻雕刻家带一尊雕塑，年轻建筑师带一幅设计图和透视图，给理事们审阅，其中最优秀的，将赋予他们责任，在圣路加节和四殉道者节带来他们的素描、草图或画作。而其中最优秀的在当年应得到资助，资助会在四殉道者节进行。

303

第三十五章 对于那些有天分但无法学习艺术的年轻人，理事们应尽可能提供帮助；但不可强制他们或他们的师傅增加他们的经济负担，这不仅适用于佛罗伦萨人，也适用于外国人，他们应向理事提出申请。

第三十六章 恳请公爵大人，学院中如有人得到理事准许愿为公会创作一些大理石作品，大人免费提供大理石，若是青铜作品，需要用来铸造的材

料，则直接告知金匠，公爵大人会负责铸造的费用。对于画家的画板和颜料依同理；但都需要得到理事的通知和同意以及有赖于大人的仁慈慷慨。而在此之前，理事需审查雕塑家的模型、画家的草图，如果非常出色，艺术家们会受到优待，那些有天赋但因为贫困而无法完成他们的作品的人也会得到帮助。创作完成后，理事应进行评估并向大人报告，如果合适，可给予奖励。

第三十七章 仍恳请公爵大人示下，学院的建筑师应始终参与有关河流工程、污水处理，建筑桥梁和其他城市、家庭的公共和私人工程，和官员及其他美术人才一起，并向学院报告；学院必须对图纸和画作进行讨论，其绘画和写作应如实禀告给公爵大人，要帮助这些有才华的人，而不破坏他们的作品；如果建议来自于非常睿智的天才，而建议得到采纳，并为大人所赏识，那么由大人发放的相应部分的报酬应该给予公会的工坊，另一部分给创作者。

第三十八章 另请求公爵大人之恩准：在建筑或其预算出现分歧的情况下，应向第三方征询从而达成一致，这第三方须是来自学院的建筑师。恳请大人将建筑业务盈利中的一部分赐予祈祷室。

第三十九章 公会和学院人士应缴纳一定税金，按照改革会成员的意见进行征收，以最好的方式来满足日常开支的需求。公爵大人和改革会成员也可以决定其他的方式。

第四十章 理事们应解决雕刻家、画家和建筑师在估价上的所有分歧，如果无法达成一致，则根据学院指定的作品价格进行估价；公会依公爵大人之命提供资金，只要钱有助于维护行业内的秩序，有益于增加这些艺术的荣耀。 304

第四十一章 建立一个爱和慈善分会，应由教会和学院以及公会的人士组成以共同监察。

第四十二章 新旧理事交接应在圣路加节上午，执行主席应在弥撒时在祭坛宣告新理事上任，行跪礼，将章程手册呈上，请他们发遵循之誓。对于旧理事之过往，管辖良好者予以称颂，不善者予以适当训斥。

第四十三章 同时，执事官、财务官和其他官员遵同礼。

第四十四章 为选举委员会设规章，沿袭旧有章程，包含改革者的章节部分。

第四十五章 强调理事在学院和公会事务中的权威，惩戒藐视和违犯原有章程者，禁止使用镜子和类似的变革。

第四十六章 对于那些已不存在的条款，应制定与那些极好的老条款相类似的章节，应有利于本学院和公会的长治久安；所有一切行为都是为了让这些艺术获得三百多年来前所未有的成功。

第四十七章 此外，最好为公会选举一位审查人，可从理事或从公会中产生；这些艺术和这个最崇高最高贵的学院应在最杰出最善治的公爵大人监督下发扬光大；同时，让至高无上的伟大的上帝激发这些优秀的天才，创作出与虔诚之心及基督教相称的作品。

(《1563年瓦萨里的美术学院章程》的意大利原文)

CODE OF RULES OF VASARI'S ACCADEMIA DEL DISEGNO, 1563

Capitoli et Ordini dell'Academia et Compagnia dell' Arte del Disegno, approvati dall' Illustriss. et Eccellentiss. S. Duca Cosimo de Medici, Duca secondo di Fiorenza et di Siena.

C.I. Havendo l'anno 1239 considerato i maestri, i quail furono allhora capi dell' arte del disegno, che la sua nascita et prima rinovatione fu nell' Architettura per M.o Arnolfo di Lapo architetto ecc.te nella fabbrica di Santa Maria del Fiore, et per M.o Giotto di Bondone da Vespignano, allhora prima luce del disegno, della pittura et del mosaico, et per M.o Andrea di Nino Pisano nella scoltura e nel getto del bronzo m.o ecc.mo; e come capi di queste nobilissime arti, le quali erano state rinovate in Toscana et illustrate per loro nella città di Firenze et conosciuto havere meritato si gran dono da Dio, per riconoscere sua Maestà in parte di tanto benefizio, ragunato piu volte insieme tutti gl' artefici del disegno, risolsero di fare tutti insieme una compagnia nella lor città, dove in quella si raunassero due volte il mese per lodare Iddio e per fare molte opere pie e confabulare insieme tutte le cose dell' arte loro, et questa fu la capella maggiore ch' è oggi nello spedale di S. Maria nuova, et li diero il nome di Santo Luca Evangiolista et pittore; e questo presero per avocato loro et in nome suo sagrarono l'altare di quel luogo. Fu poi edificato da e Portinari lo spedale di Santa Maria Nuova e attaccata à detta cappella la croce di quello spedale per gl' infermi, si per l'antichità sua come per l'onore che havevano dato a quel luogo si ecc.ti artefici, i quali ancora duravano di ragunarsi havendo alla compagnia provisto

entrate di beni stabili, oggi la maggior parte diminuiti; fu premutato il luogo poi del raunarsi a questi artefici dallo spedalingo sotto le volte dello spedale, seguendo le tornate et le feste coi capitoli sonti et all' offerta et processionalmente tutto il corpo dell' arte alli XXVIII d' ottobre per la festa dell' avvocato loro S.to Luca. Anchora che dallo spedalingo Buonafe fussero cavati di sotto le volte et tramutata la compagnia l' anno 1515 et messa in sul canto della via della Pergola senza staccarla dal ceppo delle case di detto spedale. La quale compagnia in quell luogo si ragunò molt' anni. Ne finì per questo, che di nuovo travagliata dallo spedalingo dei Montaguti, il quale trovata occasione d' essere stretto di stanze, per non volere piu questi artefici in casa, i quali gia sviata la compagnia che havea trascurato gia molto tempo il raunarsi per non essere difesa da maggiori i quai potevano e non se ne curarono, i deboli piegandosi, ottennero per non far peggio dallo spedalingo lire... per ricomperare un altro sito altrove. La dove essendo cascata la compagnia del tutto et quasi finita apunto in quel tempo, che men doveva spegnersi, abbondand' ella maggiormente d' artefici ecc.ti, ricchi et favoriti assai et tutte persone onorate, che dovevano difenderla et aiutarla, dove nessun di loro si mosse mai. Ma la bontà di Dio, il quale hebbe sempre protezzione di queste onorate virtù, rivolgendo gl' occhi alla ecc.za di tanti pellegrini ingegni, ha voluto che chi ha di continuo favorite et premiate queste nobilissime arti et fatto fare nel suo tempo maggiori opere di queste tre professioni, vuole che il medesimo sia quello che l'accresca d' onore et le mantenga vive ai posteri per lungo tempo; et ha voluto che questa sua seconda rinascita accaggia sotto il felice principato dell'Illustriss. et Eccell. mo S. Duca Cosimo d'i Medici, Duca di Fiorenza et di Siena, il quale come benigno padre degl' uomini del disegno sentendo che era spento il luogo, dove si ragunavano tanti chiari spiriti ed onorati ingegni di qual natione si sia, purche sieno ecc.ti et si dilettino del disegno, ristrignendo e piu famosi e chiari per opere e piu perfetti insieme per fare una Academia et Studio a utilità d'i giovani che imparono queste tre arti, col dargli quei gradi et quelli onori che non solo diedero gl'antichi Greci et Romani per nobilitare quest' arti, ma qual Imperio o Republica fusse mai; cercando con quei rimedi piu facili e migliori difenderla da tutte quelle cose, che col tempo gli potesser nuocere, ordinando capitoli et modi ottimi da tenere uniti insieme questi onorati ingegni d'ogni tempo. Et vuole come Prencipe, che è amatore et protettore di quest' arti, in questa sua seconda rinovatione esserne lui padre, capo, e guida et correttore; et che succesivamente di mano in mano succedino gl'eredi del suo stato e che governeranno. Da e dona liberamente à tutti questi artefici di disegno, cioè architetti, scultori et pittori, che saranno di questa compagnia,

l'oratorio del tempio degli Angeli gia cominciato di muraglia da M. Filippo Spano degli Scolari con tutte le sue ragioni che ci havessero detti Scolari, come per virtù d'una donagione fatta sotto di... di luglio 1562 da M. Bernardo Scolari et ... di quella casa, dando facultà a detta compagnia che vi possino murare et fare tutti quei commodi per l'oratorio et poi per il corpo della compagnia et academia o studio di quella; obligando detta compagnia à farvi à loro spese di marmo l' effige di M. Filippo Spano degli Scolari, fondatore di detto luogo, et l'arme sua et la memoria di S.to Antonio et San Giuliano, che esso fondatore lascia che in detto empio si faccia. Et inoltre obliga detta compagnia, che volendo M.Bernardo Scolari, che ha ceduto dette ragioni à S. E., un luogo per farvi una sepoltura, se gli conceda per lui et per tuttta la famiglia degli Scolari.

C. II. Vuole S. E. I. che per mantenere con piu governo questa Academia ed onore et perche duri piu lungo tempo, che in persona di S.E. sia un luogotenente fatto. Quella persona onorata e di grado non sia delle professioni, ma se ne diletti et sia amatore del disegno; il quale sia obligato ragunarsi à tutte le tornate in quel luogo con gl' uomini diputati al governo di questa Academia, durando il tempo per uno anno o piu, secondo che parrà à S. E. I., et habbia divieto dua anni.

C. III. Sua Ecc.za vuole che questo oratorio sia corpo di compagnia generalmente di tutti gl' uomini di disegno, cioè architetti, scultori, pittori dichiarati tutti per il ristretto e corpo di detta compagnia per le virtù et qualità loro, se bene e non saranno architetti, scultori o pittori meramente; purche sien degni per il valore del disegno e del giuditio, possino entrare in questo numero, havendo reso et rendendo conto per l' opere che hanno fatte et fanno della virtù loro; et vuole che ne sieno tanto Fiorentini quanto del suo ducal domino et ancora d' ogni sorte natione, purche habbino buon disegno e adimandino d' entrarvi, pagando però la tassa, che sarà ordinata nella nuova riforma et che sien vinti per i duo terzi del corpo di tutta la compagnia e dell' Academia.

C. IIII. Ordina S. E. I. che di questo corpo di compagnia se ne faccia un ristretto o scelta d'i piu ecc.ti, tanto Fiorentini quanto forestieri d' ogni natione, e si chiami la Academia del disegno; et questi sien vinti da tutto il corpo della compagnia per i duo' terzi delle fave nere; et à questi vuole S. E. I. che sia dato il governo in mano et l' essecutione di tutti i capitoli, dando

con questo essempio avidita a giovani o garzoni che imparino et che megliorando possino secondo l' opere che faranno esser messi in detta Academia per il corpo di tutta la compagnia et di detti academici, et approvati poi per rescritto di S. E. I.

C. V. Approva anchora S. E. I. che tutto quello che faranno per correttione et per riordinare detta Academia et corpo di detta compagnia i sei riformatori eletti dalla detta compagnia questo anno 1562 che gl' ha chiamati, sia approvato tutto; poiche vede che mossi da buon zelo, utile e onore di queste arti hanno provisto insieme con S. E. che queste professioni si mantenghino in questa città vive di tempo in tempo et si lasci a' posteri godere si onorata et utile memoria et si utile provedimento.

C. VI. Volsero e cosi deliberarono, che si facessero tre consoli ogn' anno per la festa di S.to Luca et si cavassero dallo squittino, che sarà fatto per li detti academici, et uno sia scultore, l' altro pittore e l' altro architetto; et si consideri che uno di questi maestri, il quale partecipa piu d' una di queste arte, possa entrare in piu di una borsa, sendo et pittore, et architetto, et scultore.

C. VII. Deliberaro che questi consoli non potessero far niente senza l'intervento del luogotenente di S. E. I. o suo sostituto per partito di tre fave nere.

C. VIII. Et ancora providdero che il proveditore et camarlingo si tragga della borsa dell' Academia scrivani, infermieri, sagrestani, festaioli e altri offitiali dello squittino di tutto il corpo della compagnia.

C. IX. Debbasi ragunare detta Academia duo volte o almeno una il mese, secondo che i consoli vedranno il bisogno, o se piu bisognasse intendendosi in domenica sempre, poi le Pasque tutte, le Sante Marie, gl' apostoli; et la festa proincipale sia S.to Luca, avvocato antico di queste arti; nel qual tempo si faccino apparati et tutto quello che sarà ordinato per i consoli et per i festaiuoli.

C. X. Il medesimo si faccia per la festa de i Santi Quattro incoronati per amor degli scultori et architetti col medesimo ordine.

C. XI. Debbesi ragunati nell' oratorio i consoli et il corpo de la compagnia dire leggendo i salmi penetenziali et fare oratione per la S.ta Madre chiesa et per il nostro Ill.mo S. Duca; cosi pregare Iddio per i morti di quell' arti; poi si preghi per la casa et oratorio, che gl'artefici accresca di perfettione nell' opere et die loro felicità; odasi poi la messa e udita i consoli ispedischino tutte le cose attenenti a quel luogo, massime le divine, poi quelle della fabbrica; poi si attenda all' umane per chi ha bisogno et intanto gl' altri disputino delle cose dell' arti; et sieno appiccati dubbi delle cose fatte et si risolvino.

C. XII. Inoltre che si confessino dove vogliono, ma si comunichino in quel luogo poi quattro volte l'anno e da monaci degl' Angeli nell' oratorio unitamente tutto il collegio et gl' altri ufficiali et del corpo della compagnia chi vuole.

C. XIII. Che si faccino dodici festaiuoli, 4 per arte, cioè architetti, scultori et pittori, et debbono spendere di quel della compagnia sc. quattro, il restante delle borse loro ò di quello che accatteranno dall' Academia et dal corpo della compagnia; et questo serva per la festa di S.to Luca et per i quattro Sati Incoronati, et ci sia tuttta l' Academia et tutto il corpo della compagnia.

C. XIV. Che si debba in tal mattina andare processionalmente à visitare l' altare et cappella di S.ta Maria Nuova nello spedale per riconoscere quel luogo antico di queste arti; et quivi ire a offerta; et cio sia di detta compagnia e ricolgasi dal camarlingo; che tal cosa è stata consueta per i tempi passati. Il medesimo si faccia il Venerdi Santo la solita cerimonia, che si soleva fare col crocifisso et dallo spedalingo di S.ta Maria Nuova sia dato desinare la mattina a' consoli et luogotenente et portino à offerta un torchiotto di cera bianca.

C. XV. Che il capitolo de' frati de Servi donato all' arte del disegno da frate Giovann' Angelo scultore sia capella et sepoltura di dette arti, lasciando però in lor libertà chi non volessi andarvi, che havessi altrove sepoltura.

C. XVI. Volsono che l' Academia et compagnia fusse obligata una volta l' anno per la Santissima Trinità ire a udire cantare la messa solenne, che tal titolo ha detta cappella, et cosi il giorno seguente per l'uffizio de morti che saranno sepelliti in quel luogo; et volendo gl'

artefici circa le cose spirituali essere dal priore di quel convento per le cose dell' anima, possino ricevere i santi sagramenti in detta cappella, cosi alle case loro senza pregiudizio però delle parrocchie; che i frati in detto capitolo ne godino l' uso com'hanno fatto sempre di ragunarsi quando vanno in coro et alle processioni et tenervi i frati quando sono morti; et l' Academia habbia cura all' osservanza de i contratti fatti per l'obbligo delle messe e lampane accese, che Fra Giovann' Angelo ha co i detti frati, et l' Accademia l' ottenghino come cosa loro et se ne facci contratto publico co i frati, con detto corpo di compagnia et Academia di disegno.

C. XVII. Dettono licentia anchora a chi vi volessi fare pitture o scolture o altre memorie di suo, che possa farle in detto capitolo osservando quello che haveva cominciato Fra Giovann' Angelo nel suo disegno.

C. XVIII. Diputarono ancora che gl' infermieri di detta Academia fussero sei, tre della borsa dell' Academia et tre della borsa della compagnia, i quali andassero a visitare tutti gl' infermi, et a poveri si porgessi aiuto delle borse del corpo della compagnia, quando non ci fusse altro modo, cosi a i forestieri d'ogni nazione, che la compagnia habbia un medico salariato, che vada a visitare e a medicare detti infermi chi vuole; et cio si facci con la borsa dell' Academia et corpo della compagnia. Se non ci sarà il modo, che caso che nell'arte alcuno per malattia storpiassi o accecassi, providdero che i consoli n' havessero cura di provederlo, sendo povero, fino alla morte; cosi gl' altri poveri artefici che cascano in miseria che accadessi di queste arti, si visitino et si aiutino et i consoli gli prestino ogni favore, et per cio si tassassi la compagnia et L'Academia.

C. XIX. Volsero che quando uno artefice era morto dell' Academia, che l'accompagnassi alla sepoltura L'Academia e 'l corpo della compagnia et i piu giovani di detta Academia lo portassero in su la spalla, dove si fusse giudicato.

C. XX. Similmente se fusse del corpo della compagnia, il corpo della compagnia facessi il medesimo; et caso che, o per poverta o per essere persona forestiera non havessi da sotterrarsi del suo, il corpo della compagnia et l' Academia facci di suo questa charità con ispendere quel che dichiararanno i riformatori, et l' accompagnino o alla sepoltura sua o ne Servi alla sepoltura

generale, o dove sarà sotterrato, cosi come sarà da lui detto o da consoli, et tanto si facci a gl' artefici forestieri d' ogni nazione.

C. XXI. Che si faccia un libro, nel quale si tenga memoria di tutti gl' eccellenti dell' Academia, quando saranno morti, cosi de i forestieri e dell' opere loro e dove saran sotterrati, Et un altro libro per quelli del corpo della compagnia con debite parole, et habbine un riscontro i monaci de gl' Angeli.

C.XXII. Volsono che d'i piu eccellenti si facessi un fregio nelmuro della compagnia intorno intorno et in quello si ritraessino o di pittura o di scoltura tutti coloro che sono stati eccellenti da Cimabue in qua di questo stato e soccessivamente di questi che vivono se ne facci memoria quando saranno morti per partito dell' Academia et corpo di compagnia et approvato per rescritto di Sua Ecc.za Ill. ma.

C. XXIII. Fecero anchora tre paciali, d' ogn' arte il suo, i quali havessero cura alle differenze de gl' artefici, et volsero che fussero dell' Academia, et ogni volta che non potessero metterli dacordo, colui che fusse per suo difetto, lo privassino della compagnia e dell' Academia.

C. XXIIII. Volsono ancora, che si ci fusse nessuno che tenessi mala vita, si cercassi amorevolmente correggerlo, et dopo l' haverli fatte due o tre correzzioni, egli perseverassi, sia privo della compagnia.

C. XXV. Che si faccino tre ragionieri, uno per arte, a rivedere duo volte l' anno il conto al camarlingo di tutta l' entrata e d' uscita di detta compagnia insieme con i consoli.

C. XXVI. Considerando ancora che havendo S. E. I. donato loro il luogo dell' oratorio e tempio degli Angeli, et non havendo questi artefici il modo da potere murare da loro, che S. Ecc. Provegga loro il modo per fare finire detta fabbrica, come ha accennato loro liberamente in universale et in particolare.

C. XXVII. Ancora faccisi in testa del tempio nella cappella maggiore isolato uno altare, il quale divida la compagnia et l' oratorio, et in su l' altare sieno tutte figure di scoltura di marmo fatte da questi eccellenti scoltori; et il resto della cappella si muri et i consoli habbino à distinguere quelli modi che parranno loro per darli aiuto cosi dei pittori come delli scoltori che saranno, e che si stabilisca secondo il modo di chi farà di questi eccellenti meglior disegno approvato dall' Academia e dal corpo della compagnia et da S. E. I. Et se ci fusse alcuno che ne volessi fare una parte, se gli conceda, purche sia dell' accademia, liberamente.

C. XXVIII. Debbasi ancora spartire nel tempio, che chi di questi eccellenti volessi fare una cappella o altra memoria per spendere del suo, se gl' è dell' Academia, se gli conceda liberamente.

C. XXVIIII. Che ogni volta che fusse per dopo morte lasciata facoltà da quelli dell' Academia o da altri della compagnia, o per fabbricare o per fare qualche memoria, ritardando i consoli che saranno, l' arte de i marcatanti, quella delli speziali, come parera à sua Ecc. za habbia la cura dell' essecutione di detto oratorio, e sia esecutive di tutte le cose che accadessino per negligenza d'i consoli, et una volta l' anno visitassino, o lor proveditore, il luogo et riferissero del fatto à S. E. I. Per rimediare a gl' inconvenienti, che potessero nascere.

C. XXX. Che si faccia col tempo un luogo murato à canto a detto oratorio per mettervi dentro l' opere imperfette o perfette di quei maestri, i quali volessino lasciare à detto oratorio.

C. XXXI. Appresso ci si faccia una libreria per chi dell' arti volessi alla morte sua lasciare disegni, modelli di statue, piante di edifizij, ingegni da fabbricare o altre cose attenenti alle dett' arti; le quali si conservino per inventario nelle mani del proveditore, per farne uno studio pe i giovani per mantenimento di quest' arti.

C. XXXII. Debbasi ancora fare ogni anno dell' Academia tre maestri vinti per i consoli e per il corpo di tutta la compagnia, i quali habbino cura d' insegnare a i giovani, i quali saranno scelti et piu atti ad imparare le cose appartenenti all' arti del disegno, venendo o quivi o in quel luogo appartenente a quello maestro; et ci sia chi legga Euclide et l' alter mathematiche; et uno di loro ci sia che serva per gl' architetti, l' altro per la scoltura et l' altro per la pittura.

C. XXXIII. Et volsero che questi maestri sieno tenuti in nome di visitatori e andare per tutte le stanze dove detti giovani lavorano à vedere tuttè le cose che fanno e che non le possino senza licenza mandar fuora, se prima detti visitatori non l' hanno viste et fatto emendar loro, se ci fusse alcuno errore, havendo rispetto però à chi le fa; et vadino considerando l' ingegno di chi opera il tempo secondo l' età loro, et il tutto si faccia con amorevolezza, facendognene correggere, et quelli che si portano bene, questi visitatori, quando trovano quei giovani, che habbino fatto di quest' arti opere lodevoli, lo dichino in corpo della compagnia, accioche per il mezzo di quello onore si sforzino d' essere degni di maggior' lodi.

C. XXXIIII. Appresso vogliono che tutti coloro i quali si portano bene, cosi architetti, scoltori, pittori giovani veduto le opere loro crescere di perfezzione, che sieno imborsati negl' uffici del corpo della compagnia; et à cagione che meglio si vegghino gl' effetti loro, deliberarono, che quattro volte l' anno, alla prima tornata di gennaio et quella di marzo et cosi di giugno et di settembre, sieno obligati ciascun' di loro portare un disegno per uno fatto di lor mano; et gli scoltori qualche cosa di rilievo, cosi quelli che attendono all' architettura et prospettiva, et mostrarli a consoli, accio sieno tirati inanzi, et quelli che si portano meglio, sia dato loro commessione, che l' anno per S.to Luca et de i quattro Santi portino o disegni o cartoni o pitture fatte da loro, cosi i giovani ch' attendono alla scultura cose di rilievo, et quelle stieno a mostra tutto quel' giorno; et quelli che si porton meglio, habbino quell' anno ad essere imborsati ne i detti uffici, et tanto si faccia nella festa de i quattro Santi.

303

C. XXXV. Che quei giovani, i quali sono dotati di buono ingegno et non hanno il modo à potere studiare l' arte, che i consoli gl' habbino à porgere ogni favore et aiuto; intendendosi di non obbligare ne loro ne i maestri a spese alcune, et questo lo faccino non solo a quelli del dominio et di Fiorenza, ma a i forestieri ancora, che lo dimanderanno à detti consoli.

C. XXXVI. Che si cerchi ottenere da S. E. I. che a tutti quelli della Academia et anchora à qualunche persona, che volessi fare qualche cosa di marmo per detta compagnia, dichiarati per i consoli atti a condurre dett' opera di marmo, che S. E. I. gli provegga il marmo gratis, se di bronzo, le materie, et che fatto che harà la forma, si consegni alla sapienzia al fonditore, che

le getti a spese di S. E. I., simile a pittori le tavole e i colori; et questo passi per segnatura et informazione de i consoli et per grazia di S. E. I. Et prima si vegga per i consoli il modello dello scoltore, il cartone del pitttore, se son buoni, accio si sovvenghino et s' aiutino quelle virtù che sono per la povertà impedite, per non havere il modo da potere fare l' opere; et finita tale opera i consoli ne facessero il giudizio et intender cio a S. E. I. accio ne deliberassi qualche permio di tale opera, che gli paressi.

C. XXXVII. Desiderarino ancora ottenere da S.E.I. che gl' architetti di questa Academia intervenissero sempre uno di loro alle cose delle visite de i fiumi, alle fogne della città, alle deliberationi di fare i ponti et l' altre cose publiche et private importanti della città et del dominio insieme cogl' ufficiali et gl' altri ingegneri diputati alle cose del disegno et che riferissi tutto al collegio, il quale fusse obbligato sopra le piante e disegni di quel che si fusse, disputare et disegnare et scrivere sopra di cio et informare S. E. del vero modo, che gioverebbe à gl' ingegni et non nocerebbe all' opere che si fanno; se fusse consigliato cio dalle menti di tanti chiari ingegni; et questo il quale anderà, habbia havere uno sc. il giorno o quel che piace à S. E. I. et una parte applicato alla fabbrica della compagnia da dichiararsi da S. E. I. tocca del detto pagamento et l' altra parte a coloro che haranno a edificare.

C. XXXVIII. Desiderarino ancora per gratia di S. E. I. che nelle cause delle differentie delle case o stime di quelle, che i terzi che si chiamono per accordare i chiamati, fussero di questa Academia cioè gl' architetti, et che S. E. applicassi à questo oratorio una parte di questo guadagno per la muraglia.

C. XXXIX. Che la tassa degl' uomini di detta compagnia et Academia sia fatta sencondo che parrà alli riformatori at al corpo di detta compagnia con quel meglior modo che si pone et questo serva per quel che fa di bisogno giornalmente per tenerla in piede o con quel modo che darà S. E. I. o che i riformatori la faccino loro.

C. XXXX. Che tutte le differenze delle stime cosi di scoltura come di pittura, o attenenti à coloro che si adoperano nella architettura, sien fatte per mano de i consoli, i quali diano stimatori secondo l' opere del ristretto dell' Academia, non potendo metterle dacordo loro; et che la

compagnia tiri un tanto per lira secondo che sarà dichiarato da S. E. I., purche quella trovi modi che si possa aiutare et mantenere tutto l' ordine di questi capitoli per augumento et utile de onore di queste arti.

C. XXXXI. Che si faccia un capitolo dell' amore et charità, che deveno havere i fratelli e uomini di detta Academia et compagnia l' uno con l' altro per l' osservanza di detti capitoli da i riformatori.

C. XXXXII. L' entrata de i consoli sia la mattina di S.to Luca et quando entrerranno à consoli vecchi, farà il locotenente al proposto alcune parole a proposito detto che sarà la messa allo altare; et inginocchiati di nuovo, il luogotenente darà loro il libro de i capitoli, confortandoli all' osservanza di quelli et gli farà giurare di osservarli et se haranno ben governato, sien lodati et ripresi con modestia se havessero trascurato il governo.

C. XXXXIII. Debbesi fare in questo tempo medesimo il proveditore, il camarlingo et gli' altri ufficiali.

C. XXXXIIII. Faccisi un capitolo per lo squittino, secondo che stanno i capitoli vecchi; dove contenga il modo delle tratte et de partiti per i riformatori.

C. XXXXV. Et si dichiari meglio l' autorità che hanno questi consoli sopra le cose degl' uomini di detta Academia et compagnia per la pena delle tornate et per chi mancassi et non obedissi delle pene secondo i capitoli vecchi, trattando del divieto dello specchio e de i rifiuti per li medesimi riformatori.

C. XXXXVI. Et si faccia per i detti per i defonti un capitolo simile al vecchio, che sta benissimo, et s'aggiunga e lievi a bene placito di chi considerarà meglio quel che bisogna per mantenere in piedi questa Academia e compagnia; che tutto si cerca provedere perche l' habbian piu felice successo che non hanno havuto per il tempo passato quest' arti, si bene le sono durate piu di 300 anni.

C. XXXXVII. Et in oltre volendosi eleggere correttore della compagnia, sia rimesso ai

consoli et al corpo della compagnia; accioche queste arti et questa Academia virtuosissima et nobilissima venghino per il mezo di quseto Illustrissimo et Benignissimo Prencipe a risuscitare et rihaversi; et nel tempo suo qual Dio Ottimo et Grandissimo spiri tutti questi eccellenti ingegni a fare opere conforme alla piatà et alla religione christiana.

IL FINE

附录二

第四章与第五章中涉及的有关美术学院的文献

以下给出的并不是关于美术学院的所有文献。论述最早几个世纪美术学院的出版物已在第二章与第三章中提及。另一方面，关于19世纪的美术学院，面面俱到并不是我的目的，这一点在第五章中已经交待得很清楚了。故以下文献目录仅包括了本书第四章和第五章中的论述所依据的书籍和文章。

有关1755年各美术学院的记载，可以在哈格多恩［Chr.L. von Hagedorn］的《致一位业余爱好者的书信》［*Lettre à un amateur*］一书中找到。关于1820年前后美术学院的记载，见菲奥里洛［Joh. Dom. Fiorillo］的《绘图艺术史》［*Geschichte der zeichnenden Künste*］，第4卷，第190页以下。

国家：

比利时：A. Pinchart, “Recherches sur l'histoire et les médailles des Académies et des Écoles de Dessin...en Belgique”, *Revue de Numismatique Belge*, vol. 4, 1848.

法国：L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, vol. 3, Paris, 1903; J. Locquin, *La Peinture d'Histoire en France de* 1747 à 1785, Paris, 1912.

荷兰：R. v. Eijnden and A. v. d. Willigen, *Geschiedenis der vaderlandsche Schilderkunst*, vol. 3,

Harlem, 1820.

意大利：*Enciclopedia Italiana*, vol. I, 1929.

城市：

亚眠：P. de Chennevières, *Recherches sur la vie de quelques peintres provinciaux...*, Paris, 1847 seqq., vol. 2, p. 52.

阿姆斯特丹：J. Wagenaar, *Beschrijving van Amsterdam*, vol. 8, Amsterdam, 1765, p. 770 seq.; J. O. Huslij, *Redevoering over de Lotgefallen van de Akademie der Teekenkunst te Amsterdam*, Amsterdam, 1768.

安特卫普：J. B. v. d. Straelen, *Jaerboek der...Gilde van Sint Lucas binnen de Stad Antwerpen*, Antwerp, 1855; *Réorganisation de l'Acad. Roy. des B.-A. d'Anvers*, Brussels, 1855; F.J. v. d. Branden, *Geschiedenis der Academie van Antwerpen, in Kermisfeesten*, Antwerp, 1864.

306 奥格斯堡：E. Welisch, *Augsburger Maler im 18. Jh.*, Augsburg, 1901.

拜罗伊特：F. H. Hofmann, *D. Kst. am Hofe der Markgr. v. Brandenbg.*, Strassburg, 1901.

柏林：H. Müller, *D. Kgl, Ak. d. Kste. zu Berlin*, I, 1696—1790. Berlin, 1896; Seeger, in *Zur Jubelfeier, Kgl. Ak. Hochsch, f. d. bild. Kste. zu Berlin*, Berlin, 1896.

贝桑松：A. Castan, in *Mém. de la Soc. d'Émulation du Doubs*, 6 sér. vol. 3, 1888.

博洛尼亚：G. P. Zanotti, *Storia dell' Acc. Clementina*, Bologna, 1739; A. Gatti, *Notizies Storiche intorno alla R. Acc. di B. A. in Bologna*, Bologna, 1896.

波尔多：*Meusels Miscellaneen*, vol. 15; P. de Chennevières, *Recherches sur la vie de quelques peintres provinciaux...*, Paris, 1847 seqq., vol. 2, p. II seq.

布鲁日：D. van de Casteele, in *Société d'Émulation*, Bruges, 1867; A. Pinchart, in *Revue de Numismatique Belge*, vol. 4, 1848.

布鲁塞尔：A. Pinchart, "Recherches sur l'histoire et les médailles des Académies et des Écoles de Dessin...en Belgique", *Revue de Numismatique Belge*, vol. 4, 1848.

卡拉拉：E. Lazzoni, *Carrara e la sua Acc. di B. Arti*, Pisa, 1869.

卡塞尔：H. Knackfuss, *Gesch. d. Kgl, K. Ak. zu Kassel*, Cassel, 1908.

哥本哈根：F. Meldahl and P. Johansen, *Det Kong. Akad. de Skonne Kunster*, 1700—1904, Copenhagen, 1904; *Charlottenborg, Historie-Opmaaling*, Copenhagen, 1933.

德绍：W. Hosäus, "F. W. v. Erdmannsdorffs Gedanken über eine allgem. vorbereit. Unterr.-Anst..." , *Mitt. d. Ver. f. Anhalt. Gesch. u. Altert.-kde.*, vol. 5, 1890.

第戎：J. Garnier, *Notice sur l'École Nat. des B. Arts de Dijon*, Dijon, 1881; P. de Chennevières, *Recherches sur la vie de quelques peintres provinciaux...*, Paris, 1847 seqq., vol. 2, p. 48 seq.

德累斯顿：M. Wiessner, *D. Ak. d. bild. Kste. zu Dresden*, Dresden, 1864; H. A. Fritzsche, *Kursächs. Kunstpädagogik*.

In *Festschrift für Paul Frankl* (Typescript), 1928.

都柏林：W. C. Strickland, *Dictionary of Irsh Artists*, vol. 2, Dublin and London, 1913.

杜塞尔多夫：*Librum Academiae Electoralis... ab Anno* 1774 (Manuscript kept at the academy); R. Klapbeck, *Gesch. d. Kgl. K. Akad. Zu Düss.* I, 1769—1805, Düsseldorf, 1919; R. Wiegmann, *D. Kgl. K. Ak. zu Düsseldorf*, Düsseldorf, 1856; K. Strauven, *Über kstl. Leben und Wirken in Düsseldorf*, Düsseldorf, 1862; L. Bund, *Die Semisaecularfeier d. Kgl. K. Ak. zu Düsseldorf*, Düsseldorf, 1870; K. Woermann, *Zur Gesch. d. Düsseldorfer K. Ak.*, Düsseldorf, 1880.

爱丁堡：W. D. McKay, in F. Rinder, *The Royal Scottish Academy*, 1826—1916, Glasgow, 1917. 307

费拉拉：*Leggi dell' Accademia della Pittura, Scoltura, Architettura detta del Disegno*, Ferrara, 1739; *Codice Faustini* (Manuscript kept at the Biblioteca Pubblica at Ferrara, Coll. Antonelli, Nr. 362).

佛罗伦萨：J. Cavallucci, *Notizie Storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze*, Florence, 1873.

法兰克福：K. F. Stark, *Das Staedelsche Kunstinstitut in Frankfurt a. M.*, Frankfurt, 1819; *Stiftungsbrief...*, Frankfurt, 1817; F.Zwirner, *Kunst und Künstler in Frankfurt*, Frankfurt, 1862, p. 332.

根特：*Historie en Inrichting d. Kon. Ak. van Teeken- Schilder- en Bouwkunden*, Ghent, 1794.

热那亚：M. Staglieno, *Memorie e Documenti sulla Acc. Liugstica di B. Arti*, Genoa, 1862; F. Alizeri, *Notizie dei Professori del Disegno in Liguria...*, Genoa, 1864—6 and 1870—80.

格拉斯哥：*Glasgow Evening Times*, 17 February 1927.

海牙：J. van Gool, *De Nieuwe Schouburgh*, vol. 2, The Hague, 1751, p. 505 seq.; J. Gram, *De Schildersconfrerie Pictura en here Academie...* 1682—1882, Rotterdam, 1882; J. H. Plantenga, *De Academie van's-Gravenhage en haar plaats in de Kunst van ons land*, 1682—1937, The Hague, 1938.

哈雷：C. F. Prange, *Entwicklung einer Akad. d. bild. Künste*, Halle, 1778; C. F. Prange, *Von d. Nothwendigkeit einer öffentlichen Zeichenschule*, Halle, 1783—5.

哈瑙：*Stiftungsbrief und Gesetze der Hanauischen Zeichnungs-Ak.*, Hanau, 1774.

卡尔斯鲁厄：A. v. Öchelhäuser, *Gesch. d. Grosshzgl. Bad. Ak. d. bild. Kste.*, Karlsruhe, 1904; G. Kircher, *Vedute und Idealldschft. in Baden u. d. Schweiz*, Heidelberg, 1928, p. 25 seq.

柯尼斯堡：U. Baltzer, in *Königsberger Beiträge*, Königsberg, 1929.

莱比锡：L. Nieper, in *D. Kgl, K. Ak. u. Kunstgew. Sch. in Leipzig*, Leipzig, 1881 and in *Festschrift u. Amt. Ber. Die Kgl. K. Ak. und Kunstgew. Schule in Leipzig*, Leipzig, 1890.

列宁格勒：J. Hasselblatt, *Hist. Überblick d. Entw. d. Kais, Russ. Ak. d. Kste. in St Petersburg*, St Petersburg and Leipzing, 1886.

里尔：Quarré Raybourbon, *Comptes Rendus des Réunions des Sociétés des Beaux Arts des Départements*, 1895, p. 253.

伦敦：W. Sandby, *The History of the Royal Academy of Arts*, London, 1862; J. E. Hodgson and J. A. Eaton, *The Royal Academy and its Members*, 1768—1830, London, 1905; G. D. Leslie, *The Inner Life of the Royal Academy*, London, 1914; E. K. Chambers, in *Report of the Departmental Committee on the Royal College of Art*, London, 1911; *The Slade*, 1893—1907, London, 1907.

卢卡：E. Ridolfi, *Relazione Storica sul R. Istituto di B. Arti in Lucca*, Lucca, 1872.

308 里昂：P. de Chennevières, *Recherches sur la vie de quelques peintres provinciaux...*, Paris, 1847 seqq., vol. 2, p. 38; E. Parrocel, *Annales de la peinture*, Paris, 1889–90, p. 88; L. Charvel, *Comptes Rendus des Réunions des Sociétés des Beaux Arts des Départements*, 1878, 1903–5.

马德里：J. Caveda, *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1867.

美因茨：*Meusels Misecellaneen*, vol. 25, p. 235 seq.

曼海姆：J. A. Beringer, *Gesch. d. Mannh. Zchngs-Ak.* Diss. Heidelbg., Strassburg, 1902.

曼图亚：F. Tonnelli, *Compendio storico letterario intorno alla R. Mantovana Accademia*, Verona, 1801, pp. 41-88; C. D'Arco, *Notizie delle Accademie, dei Giornali e delle Tipografie che furono a Mantova dal sec. XIV al presente* (Manuscript kept at the Arch. Gonzaga).

马赛：E. Parrocel, *Annales de la peinture*, Paris, 1889–90, pp. 390 seqq.

墨西哥城：*Estatutos de la R. Acad. de S. Carlos de Nueva España*, Mexico, 1785.

米兰：A. Caimi, *L' Acc. di B. Arti in Milano*, Milan, 1873.

摩德纳：F. Asioli, *Relazione sulla R. Acc. di B. Arti in Modena*, Modena, 1873.

慕尼黑：E. v. Stieler, *D. Kgl. Ak. d. bild. Kste. zu München*, 1808–1858, Munich, 1908.

南锡：P. de Chennevières, *Recherches sur la vie de quelques peintres provinciaux...*, Paris, 1847 seqq., vol. 3, p. 51.

那不勒斯：A. Borzelli, "L' Acc. del Disegno a Napoli..." , in *Napoli Nobilissima*, vols. 9, 10, 1900–1; L. Iaricci, in *Annuario della R. Acc. di B. Arti in Napoli*, 1926–7.

巴黎：A. de Montaiglon, *Mémoires pour servir à l'histoire de l' Ac. Roy.*, Paris, 1853; L. Vitet, *L'Ac. Roy. de Peint. et de Sculpt.*, Paris, 2nd edition, 1870; L. Courajod, *Histoire de l'École des Beaux-Arts au XVIIIe siécle* (L' École Roy. des Élèves Protégés), Paris, 1874; H. Delaborde, *L'Ac. des Beaux-Arts*, Paris, 1891; E. Müntz, *Guide de l'École des Beaux-Arts*, Paris, s.d.; L. Aucoc, *L'Institut de France*, Paris, 1889; J. Guiffrey, "Histoire de l'Acad. de St Luc" , in *Archives de l'Art Français*, Nouv. Pér. vol. 9, Paris, 1915; also: *Procès-Verbaux de l'Acad. Roy. de Peint. et de Sculpt.*, 10 volumes, Paris, 1875–92; H. Jouin, *Conférences de l'Acad. Roy. de Peint. et de Sculpt.*, Paris, 1883; A. Fontaine, *Conférences Inédites...*, Paris, s.d.; M. Guérin, *Description de l'Acad. Roy. des Arts...*, Paris, 1715.

帕尔马：L. Hautecœur, "L'Acad. de Parme et ses Concours" , *Gaz. d. B. Arts*, 4 Pér., vol. 4, 1910; H. Bédarida, *Parme et la France*, Paris, 1928; P. Martini, *La R. Acc. Parmense di B. Arti*, Parma, 1873; *Costituzioni della R. Acc. di Pittura, Scultura ed Architettura*, Parma, 1760.

佩鲁贾：G. Calderini, *I pregi ed i guai dell' Acc. di B. Arti in Perugia*, Perugia, 1885; Z. Montesperelli, *Brevi cenni storici sulla Acc. di B. Arti di Perugia*, Perugia, 1899.

309 费城：J. A. Myers, *The History of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts* (Typescipt, kindly sent to the author by Mr Myers).

布拉格：*Almanach Akademie Výtvarných Umění v Praze*, Prague, 1926.

兰斯：P. de Chennevières, *Recherches sur la vie de quelques peintres provinciaux...*, Paris, 1847 seqq.,

vol. 2, p. 62 seq.; L. Paris, *L'École de Reims et le Musée*, Reims, 1849.

罗马：M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Acc. di S. Luca fino alla morte di A. Canova*, Rome, 1823.

鲁昂：Charlet de Beaurepaire, *Recherches sur l'instruction publique dans le diocèse de Rouen avant* 1789, Evreux, 1872; J.Girardin, *Précis analytique des Travaux de l'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen*, 1841.

斯德哥尔摩：L. Looström, *Den Svenska Konstakademien*, Stockholm, 1887; C. R. Nyblom, *Minneskrift vid Hundrafemtioårsfesten i Kgl. Ak. för de fria Konsterna*, Upsala, 1885.

斯图加特：H. Wagner, *Gesch. d. Hohen Carlsschule*, Würzburg, 1856–7; *Herzog Karl Eugen und seine Zeit*, Stuttgart, vol. I, pp. 715 seqq. (B. Pfeiffer).

图卢兹：H. Omont, "Documents rélatifs à l'Académie de Peinture de Toulouse", in *Annales du Midi*, vol. 4, 1892.

图尔：C. L. Grandmaison, "Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine", *Mémoires de la Société Archéologique de Touraine*, vol. 20, 1870, pp. 107-12.

特鲁瓦：T. Boutiot, *Histoire de l'instruction publique à Troyes*, 1868.

都灵：*Regolamenti della R. Acc. di Pittura e Scultura di Torino*, Turin, 1778; C. F. Biscarro, *Relazione Stor. intorno alla R. Acc. Albertina di B. Arti in Torino*, Turin, 1873; L. C. Bollea, *Gli Storici dell' Acc. Albertina*, Turin, 1930.

乌得勒支：*Redevoering bij de Inwijding der nieuwe Teekenzaal te Utrecht*, Utrecht, 1778; S. Muller, *De Utrechtsche Archieven, I. Schilders Vereenigingen*, Utrecht, 1882; S. Muller, in *Oud Holland*, vol. 22, 1904.

威尼斯：A. Dall' Acqua Giusti, *L' Acc. di Venezia*, Venice, 1873; G. Fogolari, in L'Arte, vol. 16, 1913.

维罗纳：*Capitoli dell' Acc. della Pittura*, Verona, 1766; (G. Pompei), *Orazione in morte di G. B. Cignaroli*, Verona, 1771.

维也纳：G. von Lützow, *Gesch. d. K. K. Ak. d. bild. Kste.*, Vienna, 1877; M. Dreger, in *Die K. K. Ak. d. bild. Kste. in Wien i. d. Jahren* 1892–1917, Vienna, 1917.

魏玛：F. J. Bertuch, "Beschr. d. hzgl. freyen Zeichensch. in Weimar", *Monatsschr. d. Ak. d. Kste. u. Mechan. Wiss. zu Berlin*, vol. 2, 1789; F. Pischel, *Aus Weimars Gesch.*, Weimar, 1926, pp. 60 seqq.; E. Freih. Schenk v. Schweinsberg, *G. M. Kraus, Schriften d. Goethe-Ges.*, vol. 43, Weimar, 1930.

苏黎世：U. Ernst, *Die Kunstschule in Zürich* 1773–1833, Beilage zum Programm der Zürcher Cantonsschule, 1900.

茨韦布吕肯：L. Molitor, *Geschichte einer deutschen Fürstenstadt*, Zweibrücken, 1885, p. 445.

索 引

[条目后的数字为原书页码，即本书边码]

译者后记

众所周知，我国现代美术教育制度是一个世纪之前从西方引入的，所以佩夫斯纳这部论美术学院历史的名著对我们的价值是不言而喻的：它不仅是美术史学者案头的一本重要的参考书，也是美术院校管理者与改革者的一本必读书。的确，自从此书的第一个中译本于2003年问世以来就一直受到学界的关注。此次商务印书馆发起了“艺术史名著译丛”项目，将此书列入首批书目，这促使我立即腾出手来对十多年前的旧译进行逐字逐句的校改（其实就是重译），以期将一个更为完善的译本奉献给读者。

在全书定稿之际，译者感觉有必要就书中两个关键词的译法作一简单交代。一是academy/accademia，这个词在现代人心目中指作为教育机构的“学院”（主要是美术学院），但它的用法随着时代的推移发生着变化。在意大利早期文艺复兴的语境下，这个词主要指人文交往的圈子，可以译为“学园”“学会”；随后在意大利及欧洲各地出现了五花八门的academy，有的是纯粹的学术研究或社会活动团体，有的则具有教育功能，不易分辨，所以在大多数情况下译成了“学院”，不可能顾及“学会”这层含义。就美术领域而言，从瓦萨里倡议成立的academy伊始就具有双重职能：既是某个国家或地区的美术家代表机构，类似全国美协或地方美协，又是一个美术教育机构，但为了译名的统一而译作“美术学院”，也无法兼顾“美术学会”这

层含义。到了19世纪初情况发生了变化，法国老皇家美术学院被废除，标志着这双重职能开始发生了分离：大革命期间成立了法兰西研究院（Institut de France），其下属的美术部门Académie des Beaux Arts成为法国美术界的最高代表性机构，故译作“美术学会”；而老皇家美院的教育职能则委派给了新成立的一所专门学校École des Beaux Arts来承担，在本书中就译作了人们熟悉的“巴黎美术学院”。

另一个术语是design/disegno，其含义同样随历史发展而变化，不应简单按现代的理解译作“设计”。在瓦萨里那个时代，arte del disegno指三门艺术：建筑、绘画、雕塑。按他的话说，这三门艺术共有一个父亲就是disegno。所以在本书中，瓦萨里向科西莫大公提议建立的Accademia del Disegno便应译为“美术学院”而非“设计学院”。此外，由于这一术语含有以某种特定工具将某种艺术构思或创意在平面上表现出来的含义，所以在某些语境中译作了“赋形”（范景中先生所创译法）。到了19世纪之后，在工业革命和国际贸易的推动下，欧洲各地开始兴办起与传统美术学院教学宗旨完全不同的工艺学校或设计学校，这时将这个词译成现代意义上的“设计”便顺理成章了。

在翻译过程中，最让人头痛的是本书的正文与注释中夹杂着除英文外几乎所有欧洲主要语言，这大大超出了译者的语言能力。若将古典语言和小语种的原文保留在文中统统不译，势必给读者造成麻烦，因为不少句子是读不通的。十多年前当范景中老师将此书的翻译任务交给我时，我就下决心要解决这个问题，包括正文与注释中的引文。我的唯一办法便是向朋友（和朋友的朋友）求助。当年诸多师长与朋友的帮助至今仍历历在目，他们是范景中教授、欧阳英教授、张国荣先生（中国台湾）、马利亚女士（意籍）、佩屈尔女士（德籍），以及当时尚在巴黎美术学院求学的张洁白先生。

眼下在此新版本即将面世之际，这份感谢名单又大大延长了：首先是陈绮博士为新版补译了意大利文的附录《1563年瓦萨里的美术学院章程》以

及一些重要引文，并不厌其烦地解答了我有关意大利术语的许多问题；我的好友肖有志先生帮助校订了旧版本中的拉丁文译文，并补充翻译了一些拉丁文与希腊文的片断；赵海频老师帮助解决了若干法语问题；马丁先生（荷兰籍）为我解答了荷兰文的问题；译界前辈石琴娥老师帮助解决了北欧语言问题；张平博士帮助解决了德语问题；研究生姜人予同学认真通读校对了整部译稿。最后我要感谢商务印书馆的编辑为此书的出版付出的辛勤劳动。感谢你们！没有你们热情的帮助，此书不可能以现在的面貌呈现在读者面前。

陈　平

2015年6月18日于上海大学

何香凝美术馆 · 艺术史名著译丛

《美术学院的历史》向读者展示了从文艺复兴至20世纪上半叶欧洲美术学院发展的历史画卷。

本书开篇将academy这一术语的起源追溯到古希腊时期柏拉图学园的哲学传统，并介绍了在美术学院诞生之前这一古典传统在意大利文艺复兴时期复活并得到蓬勃发展的大背景。在接下来的篇章中，作者以大量的史实和生动的叙述，从佛罗伦萨美术学院，到法国皇家美术学院，再到巴黎美术学院和国立包豪斯学校，一步步引领读者领略了美术学院兴起与发展的图景。

佩氏以讲述四百年欧洲各地美术学院的性质、目标、组织法与教学法的演进为主线，讨论了艺术家的社会地位、美术学院与行会的关系、艺术家与公众及政府的关系、艺术创作与艺术市场的关系等重要话题，其中不乏鲜为人知的史料与趣闻。

作者将美术教育这一主题置于欧洲广阔的社会政治与经济背景下进行考察，他就艺术教育所提出的问题是超时代的，至今依然具有启示意义，同时也使得本书成为从社会学角度（趣味史、艺术品交易史、展览史、收藏史）研究美术史的一个早期范例。

http://www.cp.com.cn
上架建议：艺术　艺术史





ISBN 978-7-100-11723-4

定价：78.00元